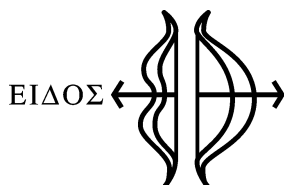


*International Readings on Theory,
History and Philosophy of Culture*

13

ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА:
ФИЛОСОФСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ



ONTOLOGY OF DIALOGUE:
PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC EXPERIENCE

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ББК 87

**РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ МК РФ и РАН
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ)**

**ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ЭЙДОС»
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ УЧЕНЫХ)**

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ**

№ 13



издается под эгидой ЮНЕСКО

**ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА:
ФИЛОСОФСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке:
ЮНЕСКО, Министерства культуры РФ, Комитета по печати и связям с
общественностью Администрации Санкт-Петербурга, РФФИ*

Главный редактор:

Любава Морева

Редакционная коллегия:

*Любовь Бугаева, Александр Гогин, Татьяна Дегтярева,
Анна Конева, Лев Летягин, Дмитрий Спивак, Виктория и Юрий Черва,
Борис Шифрин, Alessia Dagnino, Breton Carr*

Дизайн обложки:

Игорь Панин

*Редакция сердечно благодарит Ассоциацию РОСАРТ за дружескую
поддержку и содействие в подготовке настоящего издания к публикации*

ST. PETERSBURG BRANCH OF THE RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH
THE RUSSIAN FEDERATION MINISTRY OF CULTURE

THE PHILOSOPHICAL AND CULTURAL RESEARCH CENTRE «EIDOS»
(ST. PETERSBURG ASSOCIATION OF SCIENTISTS AND SCHOLARS)

**INTERNATIONAL READINGS ON THEORY,
HISTORY AND PHILOSOPHY OF CULTURE**

№ 13



under UNESCO auspices

**ONTOLOGY OF DIALOGUE:
PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC EXPERIENCE**

*Financial support: UNESCO, Russian Federation Ministry of Culture,
Administration of St. Petersburg, the Russian Foundation for Basic Studies*

Editor-in-chief:
Liubava Moreva

Editorial Board:
*Liubov Bugaeva, Breton Carr, Victoria & Juriy Cherva, Alessia Dagnino,
Alexander Gogin, Tatjana Degtyareva, Anna Koneva, Leo Letyagin,
Boris Shifrin, Dmitri Spivak*

Designer: Igor Panin

With thanks to the International Association «ROSART»

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА: ФИЛОСОФСКИЙ ОПЫТ ONTOLOGY OF DIALOGUE: PHILOSOPHICAL EXPERIENCE

ВОСПОМИНАНИЕ О ДИАЛОГЕ
Марина Савельева / Marina Savelieva
HERODOTES. MEMORY ON DIALOGUE
9

ИОАНН И ФАУСТ. О ГРАНИЦАХ
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ДИАЛОГА
Александр Казин / Aleksandr Kazin
JOHN AND FAUST. ON THE LIMITATIONS
FOR RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL DIALOGUE
26

ИДЕЯ ДРУГОГО В ГНОЗИСЕ
Роман Светлов / Roman Svetlov
THE IDEA OF OTHER IN GNOSIS
36

ТЕХНОЛОГИЯ ДУХА: К СОВРЕМЕННОМУ ПРОЧТЕНИЮ
ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ФИЛОСОФИИ
Константин Пигров / Constantin Pigrov
TECHNOLOGY OF SPIRIT: TOWARDS A MODERN READING
OF DIALOGUE TRADITION
42

ИДЕЯ КОНЦЕПТА И ПРОБЛЕМА ДРУГОГО
Олег Румянцев / Oleg Rumyantsev
CONCEPT AS LINK OF "I" AND OTHER
66

Willis Truitt & Galina Truitt
RELATIVISM, TRUTH AND MORAL KNOWLEDGE
73

ДИАЛОГ ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИЯ
В РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА
Алексей Пономарев / Alexey Ponomarev
DIALOGUE BETWEEN PHILOSOPHY AND THEOLOGY
IN THE RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY OF THE XX CENTURY
78


С.Н. БУЛГАКОВ О СМЫСЛЕ, ЕГО СУЩЕСТВОВАНИИ И ВОПЛОЩЕНИИ
Людмила Конева / Ludmila Koneva
SERGEJ BULGAKOV ON SENSE, AND ON ITS EXISTENCE AND INCARNATION
84

ИДЕАЛЫ АКТИВНОГО ХРИСТИАНСТВА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ
Галина Кузьмина / Galina Kuzmina
THE IDEALS OF ACTIVE CHRISTIANITY
IN RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY
97


ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ АГНОСТИЦИЗМ
В ДИАЛОГЕ С РЕЛИГИЕЙ И АТЕИЗМОМ
Леонид Столович / Leonid Stolovich
THEOLOGICAL AGNOSTICISM
IN DIALOGUE WITH RELIGION AND ATHEISM
106

РЕЛИГИЯ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНОГО
КУЛЬТУРНО-ЭКОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА
Александр Гогин / Alexander Gogin
RELIGION IN THE EPOCH OF GLOBAL CULTURAL AND ECOLOGICAL CRISIS
116

ОТ БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЙ – К ТЕРНАРНОМУ СИНТЕЗУ
Рэм Баранцев / Rem Barantsev
FROM BINARY OPPOSITION TO A TERTIARY SYNTHESIS
121



ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ
ONTOLOGY OF DIALOGUE: ARTISTIC EXPERIENCE



Ihab Hassan
DIALOGUE OF ART AND SPIRIT
130

Sybille-Karin Moser
REFLECTIONS ON VERBAL AND NONVERBAL HORIZONS
OF COMMUNICATION: COMMUNICATING THROUGH ART?
145

АРХЕТИПЫ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА:
СЕМАНТИКА ЕДИНОЙ УНИВЕРСАЛИИ
Татьяна Дегтярева / Tatiana Degtyareva
ARCHETYPES OF MEDIAEVAL CHRISTIAN ART:
THE SEMANTICS OF THE UNIVERSALIA

155

Rekha Menon

HERMENEUTICS OF SUPPRESSION OF THE MATERNAL POWER

182

ЛУНА СЛЕПЫХ, ИЛИ ПОЭТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
ПОСТИЖЕНИЯ СУПРЕМАТИЗМА
Дмитрий Ивашищев / Dmitry Ivashintsov
THE MOON FOR THE BLIND OR POETIC EXPERIENCE
OF UNDERSTANDING THE SUPREMACISM

201

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОЛЕ КАК ПРОСТРАНСТВО
ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНОГО ДИАЛОГА
Любовь Бугаева / Lyubov Bugaeva
LITERARY FIELD AS SPACE OF PHILOSOPHICAL
AND RELIGIOUS DIALOGUE

209

Steven Shankman

DIALOGUE, TRANSCENDENCE, AND THE OTHER:
THE TRAVELS OF MARCO POLO AND CALVINO'S INVISIBLE CITIES

229

Kam-ming Wong

ROMANCING THE STONE: NAMING
THE STORY OF THE STONE IN THE NAME OF CONFUCIUS

240

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ:
СИТУАТИВНОСТЬ И ДИАЛОГИЗМ
Алина Венкова / Alina Venkova
THE CONTEMPORARY ARTISTIC EXPERIENCE:
SITUATIONALITY AND DIALOGISM

256


ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР
КАК МОДЕЛЬ ДУХОВНОГО СОБЕСЕДОВАНИЯ
Абрам Юсфин / Abraham Yusfin
THE DIALOGUE OF THE MUSICAL CULTURES
AS THE MODEL FOR SPIRITUAL INTERLOCUTION

271

ПОЛИЛОГ СОБЫТИЙ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ
Дарья Пашина / Daria Pashina
POLYLOG OF CO-EXISTENCES IN THE MYTHOPOETICAL WORLD
291

«ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ»: АВТОР И МАТЕРИАЛ ТВОРЯТ ДРУГ ДРУГА
Вадим Рабинович / Vadim Rabinovich
“INVOKING BY LAUGHTER”: THE AUTHOR AND
THE MEDIUM CREATE EACH OTHER
308

ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА: ФИЛОСОФСКИЙ ОПЫТ
ONTOLOGY OF DIALOGUE: PHILOSOPHICAL EXPERIENCE



ВОСПОМИНАНИЕ О ДИАЛОГЕ

Марина САВЕЛЬЕВА

ГЕРОДОТ

А н т и с ф е н , А р и с т и п п

А р и с т и п п. Не странно ли, милейший Антисфен: совсем немного времени прошло со дня смерти нашего любимого учителя, а уж взгляды наши успели сильно разойтись. Пожалуй, нам трудно будет признаться, что посещали мы один и тот же дом, вели те же беседы, хоть и в разное время.

А н т и с ф е н. Кое в чем ты прав, любезный Аристипп. Но мне все же кажется, что наши позиции во многом сохранили близость, свойственную тем, кто получил родное воспитание или обучение. Иначе к чему тогда беседы с учителем, если часть его даймона не поселилась в нас? Мы, и правда, редко находим согласие. Но что уж и в самом деле роднит нас, так это умение достигать противоречивых результатов.

А р и с т и п п. И еще, пожалуй, отношение к Платону.

А н т и с ф е н. Да. И в этом мы единодушны.

А р и с т и п п. Он ведь совсем не понимал учителя.

А н т и с ф е н. Нисколечко.

А р и с т и п п. Хотя, справедливости ради следует признать, что у него отличная память, и он многое сохранил из того, что другие давно позабыли.

А н т и с ф е н. Настолько отличная память, милый Аристипп, что порой изменяет ему ну, совершенно незаметно, так что и не отличишь, где Платон, а где учитель.

А р и с т и п п. Довольно о Платоне. Нам и без него есть, что вспомнить. Ты ведь не собирался говорить только о нем?

А н т и с ф е н. Конечно, нет. Я пришел рассмотреть одну проблему, наверняка давно интересующую и тебя. Ты и твои ученики часто толкуете о важности чувств в жизни и тех наслаждениях, которые они способны приносить. Стало быть, коль скоро я правильно тебя понял, с течением жизни чувства увеличивают наслаждения, прибавляя их друг к другу, и с годами это способно привести человека к счастью?

А р и с т и п п. Ты совершенно прав.

А н т и с ф е н. Однако, скажи, не будет ли в таком случае смерть наивысшим наслаждением для человека? Ведь ею заканчивается жизнь, ведущая по пути к наслаждениям?

А р и с т и п п. Клянусь Эвридикой, у меня и в мыслях не было считать смерть наслаждением! Смерть есть потеря всяческих чувств и воли, и желаний, и разума. Как же она может быть наслаждением? Даже если мы говоримо достойной смерти на поле брани или смерти больного после долгих мучений, и то в первом случае она будет лишь следованием долгу, а во втором избавлением от бед. Но никак не наслаждением.

А н т и с ф е н. Вот и я согласен с тобою. Смерть наслаждение лишь для раба; мы же говорим о людях. Однако вот чего никак не уразумею. Выходит, что чувства, являясь частью и проявлением жизни человека, приводят к наслаждениям, которые по сути своей гораздо менее связаны с жизнью как таковой, хотя внешне кажутся как нельзя более ей принадлежащими. Можно сказать, что чувства «менее жизненны», чем сама жизнь, хотя и являются наивысшими ее проявлениями?

А р и с т и п п. Как так?

А н т и с ф е н. А так, что наслаждения, возникая в потоке жизни, на самом деле жизнью не являются, представляя собой нечто отличное от ее целостности. Так же, как единый поток реки состоит из отдельных течений и потоков, из которых каждый сам по себе рекою не является, хотя и состоят они из одной и той же воды; и более того: эти отдельные потоки могут превратить реку в бесчисленные количества речушек и ручейков, а то и вообще рассеять ее каплями по земле. Вот и

выходит, что жизнь, порождая в себе противоположное, с виду очень похожее на нее, порождает внутри себя смерть, точащую ее силы.

А р и с т и п п. Должен признать, ты прав. Выходит, «жизнь» и «наслаждение» сами по себе вещи разные.

А н т и с ф е н. Пойдем дальше. Если наслаждение есть способ увековечения жизни и прямой путь к смерти, то есть возможность, как считает наш собрат Евбулид, поймать смерть за хвост.

А р и с т и п п. Ты имеешь в виду его суждения о постепенном убывании и возрастании?

А н т и с ф е н. Именно их. Если смерть приближается к нам с каждым днем и часом в каждом новом наслаждении, то какое именно из них станет решающим и поставит точку в нашей жизни?

А р и с т и п п. Но чтобы прояснить этот вопрос, нам для начала нужно определить, что есть жизнь и что есть смерть и, лишь потом, что есть наслаждение и в каком месте жизни оно сыграет роковую роль.

А н т и с ф е н. Верно.

А р и с т и п п. Признаюсь, это проблема, сложностью своей достойная нашего дорогого учителя.

А н т и с ф е н. Не только достойная, но и исследованная им всесторонне еще в молодости.

А р и с т и п п. Неужели?

А н т и с ф е н. Я удивлен, что тебе об этом ничего не известно. Учитель ведь говорил, прежде чем уйти, что упражнялся в смерти всю жизнь. Вот и случилось так, что до того, как встретиться с нею лицом к лицу, он исследовал ее природу, так сказать, издали, на симпозионах Перикла.

А р и с т и п п. И тебе известны все подробности?

А н т и с ф е н. У меня, Аристипп, память не хуже платоновой, а у учителя тем более. Он рассказал мне об одной из тех давних встреч за несколько лет до смерти так, как будто только вчера пережил ее.

А р и с т и п п. Тогда расскажи, ничего не упуская.

А н т и с ф е н. Охотно.

Тебе известно, что вначале Перикл затеял эти собрания, поддавшись уговорам своей возлюбленной. Аспазия так хотела прослыть просвещенной, что не желала слушать никого, кроме Протагора и еще Сократа, который хотя и перешагнул только что тридцатилетний рубеж, уже тогда ни в чем не уступал своему учителю Анаксагору. Понемногу

Перикл и сам увлекся и стал привлекать для бесед все больше людей. Его дом регулярно посещали Анаксагор, Софокл, Ксенократ. Бывал там одно время и путешественник из Галикарнасса Геродот.

А р и с т и п п. Это тот, что написал «Истории»?

А н т и с ф е н. Он самый. Тогда он вынужден был скитаться, не имея родины, и Перикл дал ему пристанище в своем доме. Это было как раз незадолго до проекта в Фурии. Видимо, у Геродота уже тогда сложился план описания жизни народов, и он прочитал кое-что на одном из заседаний. Аспазии очень понравилось. А Анит в восторге заявил, что по закону надо бы наградить сочинителя мешком денег. Не знаю, сказал он это в шутку или всерьез, – но изображение войны у Геродота действительно впечатляющее.

Так вот, слушая его изложение, Сократ вдруг обратил внимание собравшихся на то, как мало общего в людях изобразил рассказчик, как бы намеренно излагая бессвязные факты.

– Суть не в бессвязности или связи, – возразил тогда Геродот, – а в реальном несходстве образа жизни в разных краях земли. Каждый народ имеет только ему свойственные нравы и быт, каждый чтит своих богов. Поэтому каждая история своя.

– А не думал ли ты, – сказал Сократ, – что сама жизнь как процесс и смерть как его завершение объединяют людей в одну общую историю?

На это Геродот ответил:

– Дело вовсе не в том, что люди переживают свою историю. Главное, что никому не под силу постичь ее смысл. Ибо никому не известны тайны судьбы. Историк только рассказчик. Рассказ же рождается из наблюдения и запоминания. Значит, история находится в плену у памяти и в зависимости от восприятия. А жизнь и смерть – пределы этой зависимости.

– Bravo, Геродот, – улыбнулся Сократ. – Долговременность путешествия придали твоей речи очарование многих культур, а жизнь вдали от родины заострила твою память и заставила ее служить долгу. Я не спорю с тобой. Вот только позволь уточнить: если различное отношение к одному и тому же делает людей чужими и даже настраивает друг против друга целые народы, то нельзя ли отыскать единое представление о том, что есть жизнь и что есть смерть и из этого вывести принцип единства истории?

Видимо, Геродот был готов к выходкам нашего учителя, поскольку не смутился и немедленно ответил:

– Такое, видимо, возможно, хотя под силу далеко не каждому. Исследовать этот вопрос должен не простой и невежественный человек, а мудрец, видевший на своем веку немало жизней и смертей.

– Может быть. А может, и нет. Позволь мне наперед заверить тебя, что знание это не зависит от величины жизни или опыта. Я, в отличие от тебя, не пересекал даже границ Аттики, и не достиг *акме*, но утверждаю, что шансы определить сущность жизни и смерти у нас с тобой равные. Не испробовать ли нам их и не воспользоваться ли предоставленной возможностью прояснить мнения друг друга?

Я забыл упомянуть, что в молодости Сократ был более многословен из-за бурного темперамента.

Геродот согласился, и Сократ спросил его, как он понимает выражение «единое представление».

Геродот ненадолго собрался с мыслями и произнес:

– Мне неловко признаться, однако, для определения сущности «единого представления» не существует единого выражения.

– Что ж, Геродот, ты рискуешь стать мишенью для насмешек софистов. Извини, Протагор, я не тебя имел в виду.

– Как же мы знаем о «едином», ничего не зная о нем наверняка? снова обратился он к Геродоту.

– Я могу привести несколько противоречащих друг другу суждений. Возможно, одно из них будет правильное. Но я не могу доказать ни одного, так как у меня мало сведений из реальной жизни, – ответил Геродот.

– Возможно, они и не понадобятся. Итак?

– Первое утверждение, – начал Геродот, – гласит, что единое представление это совокупное среднее для всех; второе гласит, что единым должно быть одно из уже имеющихся наиболее авторитетное, чтобы стать нормой; а третье о том, что таким представлением может быть ранее неизвестное и никому не принадлежащее, но созданное специально как идея единства.

– Прекрасно, Геродот. Давай же рассмотрим каждое из предложенных тобой. Отбросим сразу же третье суждение, так как оно повторяет второе, и обратимся к первому. Как ты считаешь, совокупность колосьев есть сноп?

- Да, разумеется.
- Значит, сноп как целое есть результат суммы отдельных колосьев?
- Ты только что это сказал, Сократ.
- Отлично. А если то же проделать с отдельными мнениями, что получится?
- Противоречие мнений.
- То есть ничего?
- Верно.
- Значит, отдельные мнения не укладываются друг с дружкой подобно колосьям?
- Очевидно, нет.
- Мне тоже так кажется. Следовательно, Геродот, у нас осталось лишь одно твое утверждение: об авторитетности уже имеющегося представления как основания для его нормативности.
- Ты прав.
- Хорошо. Какой же народ, по-твоему, достоин стать авторитетом в области познания жизни и смерти?
- Среди многочисленных стран и народов я отдал предпочтение стране Та-Кем, в которой я прожил почти три месяца и которую покинул с большим сожалением. Жители ее весьма радушны, а когда узнали, что я интересуюсь мудростью их культуры, – умением мириться со смертью и готовиться к ней всю жизнь, – даже дали мне в распоряжение переводчика, везде бесплатно меня сопровождавшего. Три месяца срок малый, но я спешил увидеть как можно больше.
- Не сомневаюсь, любезный Геродот, что тебе это удалось наилучшим образом. Однако скажи мне, эта страна... Та-Кем не та ли, где о богах и мертвецах заботятся больше, чем о живых?
- Верно, Сократ. Но я зову ее так, как звали наши предки Ейгюп-тес.
- Да, ты прав: так гораздо легче. Но не думаешь ли ты, почтенный Геродот, что бесконечная подготовка к смерти с первого момента жизни свидетельствует не о знании того, что есть смерть, а, наоборот, о незнании?
- Это почему же?
- А потому, что знание требует немедленных действий, а незнание медленной подготовки.

– Но разве не есть действие строительство гробниц, изготовление загробных статуй, саркофагов и приданого умершим?

– Все это действия, не относящиеся непосредственно к знанию, милый Геродот. Я бы сказал, что все они имеют другой смысл: строительство на самом деле не строительство в том смысле, какой в него вкладываем мы. И искусство скульптуры, и изготовление золотых и серебряных украшений тоже. Все это не создано для наслаждения, не представляет вещи такими, как они есть, а потому ты не мог не заметить, сколь странны соотношения чисел, которыми пользуются египетские мастера.

– Да, это правда, хотя меня удивляет, Сократ, как свободно ты говоришь об этом, хотя и не был там ни разу.

Сократ улыбнулся:

– Не важно. Ты знаешь, что я ничего не домысливаю. Но оставим внешнюю сторону отношения к жизни и смерти и перейдем к рассмотрению их сущности. А для этого, уверяю тебя, нам ни к чему обращаться к обычаям египтян или кого-либо еще. Достаточно сравнить друг с другом понятия «жизнь» и «смерть», чтобы начать рассуждения.

Как ты думаешь, Геродот, сами эти понятия противоположны или какие-нибудь иные?

– Разумеется, противоположны как день и ночь, как правое и левое, как мягкое и твердое.

– Ладно. Но тогда объясни мне вот что. Правое и левое похожи во всем, кроме месторасположения. Они зеркальны, и это единственное их различие. То же самое относится и ко дню и ночи: они различны по наличию или отсутствию света. Мягкое и твердое так же могут иметь лишь один отличный признак, сохраняя одновременно все другие. Поэтому мы говорим, что подобные вещи противоположны. То есть, содержат в себе среди прочего подобия одну противоположность.

– Я согласен с тобой.

– И отлично. Но взгляни, если сможешь, конечно, – на жизнь и смерть: что здесь общего?

– Думаю, что общим для них является человек, который сначала живет, а потом умирает.

– Ты правильно выразился: «сначала» и «потом», потому что человек не может быть одновременно и живым и мертвым.

– Как же иначе?

– Значит, когда он мертв, то перестает быть человеком, а когда жив, то смерть для него еще не настала.

– Видимо, это так.

– А раз так, то человек не может быть общим для жизни и смерти. Но поскольку ты выделил только этот общий признак как единственный, а другого нет, то жизнь и смерть не являются противоположностями. Они настолько различны, что не относятся ни к тождественным, ни к противоположным.

– Но тогда каковы же они, Сократ?

– Думаю, они не подобны. Другие. Просто другие. Я не могу привести иного слова, чтобы обозначить это.

– Прошу тебя все же пояснить свою мысль.

– Попытаюсь. Если нужно выделить один признак, противопоставляющий одну вещь другой, то он будет отрицанием всей этой вещи.

– Да, это так.

– Тогда отрицанием жизни будет не-жизнь.

– Почему же тогда отрицанием дня будет ночь, а не «не-день»?

– Почему так сложились слова, я тебе не отвечу. Но по смыслу выходит так, что день, сменяемый ночью, возвращается снова, а жизнь, сменяемая смертью, – никогда. Поэтому смерть не отрицает жизнь, а просто приходит ей на смену.

– Что же тогда отрицает жизнь?

– Как раз то, что я назвал: не-жизнь.

– Как тебя понять?

– Представь себе, милейший Геродот: можешь ли ты назвать жизнью один из прожитых тобою дней?

– Ну, уж нет.

– А если это очень важный и запомнившийся тебе день?

– Все равно.

– А месяц?

– Тоже нет.

– А год?

– Вряд ли.

– А десять лет?

– С большим трудом. Хотя, в отдельных случаях, наверно можно.

– А если ты уже преодолел порог старости и ожидаешь смерть со дня на день?

-
- Ну, разве что тогда. И то ведь никто не знает, когда придет конец.
 - Значит, говоря о жизни, мы не можем исходить из конкретно взятого времени или обстоятельств или событий?
 - Выходит, что нет.
 - Ребенок, проживший недолго, способен увидеть больше, чем иные, живущие долго, но бестолково.
 - Да.
 - Тогда эти конкретные проявления жизни в отдельных обстоятельствах будет разумнее называть «не-жизнью», поскольку они не отражают целого. Но и смертью их никак нельзя назвать.
 - Это уж точно.
 - Значит, не-жизнь это частичное проявление жизни в целом, и они то будут ей противоположны, а не смерть.
 - Думаю, что ты прав, Сократ. Ведь между жизнью и смертью нет никакой сколь-нибудь разумной связи. Никто не может объяснить, отчего жизнь тянется и переходит в смерть. Египтяне считают, что там душа проходит судебную тяжбу, после чего либо остается бессмертной, либо разрушается.
 - И ты, конечно же, не понимаешь, зачем надо попадать в царство мертвых, если наказание можно получить еще при жизни.
 - Именно так. Ведь наши боги часто наказывают людей за провинности, пока они живы.
 - Что ж, Геродот, твой вопрос поставлен правильно: дело не в том, что происходит после смерти, а в том, почему это происходит там, а не здесь. А потому давай вернемся к нашей беседе.
 - Я сказал, что противоположности должны быть связанными: одна из них положена, другая противоположена. Значит, противоположены обе в общих пределах одного и того же.
 - Ты рассуждаешь, как Парменид, любезный Геродот.
 - Это потому, что я читал его. Но продолжай.
 - Теперь, если ты не против, рассмотрим каждую противоположность в отдельности.
- Жизнь в целом как полагание не-жизни есть отсутствие любого другого полагания. В том числе и полагания смерти. Значит, она есть отсутствие смерти. Или бессмертие.
- Согласен с тобой.
 - Это значит, что конкретные моменты жизни, которые мы с тобой

назвали не-жизнью, только кажутся смертельными. Но кажутся необходимо, потому что люди ошибочно приписывают этим моментам признаки, которыми те не обладают. Оттого жизнь и смерть кажутся им противоположными и переходящими друг в друга. Люди верят, что когда-нибудь смогут вернуться с того света, причем в том же облике, в каком покинули этот свет.

– Как же это получается?

– Думаю, это оттого, что люди всегда представляют неизвестное не само по себе, а по аналогии с чем-то совершенно другим. Например, «единство» как «единство частей», а не единство само по себе. И забывают, что части имеют границы, не относящиеся ни к чему. И потому в этих границах таинственным образом для них исчезает время. А люди принимают это исчезновение за самое смерть.

– Ты говоришь загадками, Сократ, мне все труднее понимать тебя.

– Я и сам не всегда понимаю, что говорю. А потому пойдем дальше. Может, что и проясним.

Рассмотрим же теперь смерть. Все, что мы можем о ней сказать, так это лишь то, что она близка к ничто. Согласись, что более точно сказать трудно.

– Согласен с тобой.

– А если согласен, то ничто по определению есть «ни-что», то есть не сравнимое с «что».

– Совершенно верно.

– Но несравнимое с «что» не есть то же, что и «бывшее что», как уверяют некоторые.

– Ни в коем случае.

– Потому что «бывшее что» не означает «настоящее ничто», а только то, что «что» не есть в данный момент. Следовательно, не имеет значения, было это «что» когда-нибудь или нет.

– Верно.

– И значит, ничто не имеет никакого отношения к *что* и к бывшему *что*.

– И это так.

– Следовательно, смерть нельзя определить как «распад единства», как толкуют некоторые, иначе среди распада мы рискуем обнаружить целые части, а это уже не окончательный распад.

– Как же нам быть?

– Очевидно, нужно ограничить свое представление распадом самим по себе.

– Как это?

– Представить, что еще ничего не существует, что может распасться, но уже есть способность к этому.

– Но тогда получается, что ничто не существует.

– Конечно, иначе оно было бы чем-то другим.

– Тогда, Сократ, получается, что смерти нет?

– С одной лишь оговоркой: люди делают все, чтобы уверить друг друга в ее существовании.

– Ты намекаешь на египтян?

– Не намекаю, а говорю прямо. Как еще объяснить постоянные приготовления непонятно к чему?

– Я боялся, Сократ, что рано или поздно услышу подтверждения слухам, что сопровождают тебя. И я не ошибся.

– О чем ты?

– Ты не чтишь богов!

– С чего ты это взял, почтенный Геродот?

– Как можно называть заупокойные ритуалы, которым цена вечность, «непонятно чем»?

Тут в разговор вмешался Перикл. Судя по всему, он был слегка смущен неожиданным оборотом беседы. Сократ рискнул вмешаться в сферу, где власть демократии заканчивалась.

– Думаю, почтенный Геродот, что у Сократа не было намерения кого-либо оскорбить. Он молод и не научился еще в полной мере контролировать свои чувства и мысли. Но он честен и привык уважать старших. Тем более, если кто-то старше его на великий год. Я даже усматриваю в его словах определенную справедливость: мне кажется, разумнее будет считать Царство Мертвых областью непонятного, чем приписывать ему несуществующие признаки.

Кажется, конфликт был улажен, и Геродот, который был от природы любопытен и упрям, выразил желание продолжать беседу.

– Как же люди стремятся доказать существование смерти? вновь обратился он к Сократу.

– Смерть как принцип распада имеет свою предметную противоположность. Ты уже догадался, как она зовется?

– Думаю, не-смерть как распад частей целого.

– Правильно. Это именно не-смерть, так как тело, распадаясь, теряет образ, но не уничтожается окончательно, а присоединяется к чему-то другому. Но люди не способные воспринимать противоположность смерти и не-смерти. Попробуй понять, почему?

– Видимо, судя из сказанного тобой: для них это одно и то же, они воспринимают распад частей как предел возможного, а распад сам по себе им недоступен.

– Правильно. Давай сделаем некоторые выводы. Что такое противоположность жизни и не-жизни?

– Это связь единства, полностью включающая в себя не-жизнь как часть целого, – как подобное, но не одинаковое, как равное, но не тождественное.

– А связь смерти и не-смерти?

– Это связь дискретного, полностью исключая из себя свои части как дискретные.

– Замечательно, Геродот. Значит, получается, что, определяя жизнь и смерть сами по себе, мы не обнаруживаем между ними связи.

– Получается так. Они равны в своей автономности, а потому несопоставимы. Сопоставляются только неравные. А неравными являются вещи не самоидентичные, а противоположные.

– Ты очень внимателен, Геродот, поскольку подметил неравенство противоположностей.

– Но это ведь понятно: равенство предполагает одинаковость и исключает противоположение.

– Именно так. А потому одна из них всегда будет ведущей, другая ведомой. Попробуй определить в нашем вопросе, что чем является.

– Думаю, ведущими будут жизнь и смерть, а ведомыми не-жизнь и не-смерть.

– Да будет так.

– Однако, Сократ, объясни, для чего так необходима точность при определении неопределимого?

– Ну, посуди сам: разве не зависит от этого самочувствие и спокойствие человека? Если он будет знать, что ждет его впереди, неужто не станет он соотносить свое настоящее с будущим?

– Разумеется, станет.

– Если смерть противопоставить жизни, не будет ли она существенным облегчением жизни и окончательным извращением своей сущности?

– Ты уже доказал, что это так.

– Не совсем еще. Если считать смерть противопологаем жизни, то это означает следующее: основание жизнь противопологается тому, что изначально дискретно. Это значит, что противоположение всегда осуществляется на едином основании. А как же может объединяться то, что само по себе лишено возможности единства?

– Не хочешь ли ты сказать, что противопоставление жизни и смерти происходит вопреки законам логики?

– И не только логики, любезный Геродот, но и природы. А сущность ее законов, как ты знаешь, – в притягивании подобных.

– Верно. Кажется, я и сам понимаю, что все здесь происходит вопреки законам: только включив смерть в пределы чего-то единого, можно показать ее границы как не-единого. Но граница без внутреннего не существует, однако, здесь она каким-то образом проступает. Далее. Чтобы отделить часть, нужно сначала включить ее в состав целого. Но включение смерти в состав целостности жизни перестает делать жизнь целостной. Частичность смерти, в свою очередь, лишает ее своей смертной, дискретной сущности.

– Ты хорошо усвоил сказанное, будто всю жизнь так и думал.

– То же самое происходит и при обратном противопоставлении: жизнь противопологается смерти, дискретность отторгает в себе целое, одновременно принимая его в себя. Жизнь перестает быть жизнью, а смерть – смертью.

– Слушаю тебя, Геродот, и думаю, как жестоко ошибаются те, кто считает, будто все, сказанное нами, – всего лишь пустые логические угрозы.

– Конечно, это не так, Сократ, как же иначе?

– Но ведь эти ошибки очень легко воспринимаются неучеными людьми и так же легко возводятся в ранг государственных традиций.

– Что ты имеешь в виду?

– Ну, например. Преступника приговорили к смерти, но приговор нельзя привести в исполнение из-за праздника, который вот-вот наступит.

– Ты опять не чтишь богов, Сократ!

– Ну что ж, Геродот, возможно, они когда-нибудь меня за это покарают. А сейчас я просто говорю, что не имеет значения, когда для человека наступит смерть. Ведь сколько бы он ни прожил после приговора, жизнь для него уже состоялась.

- Помнится, ты недавно говорил обратное.
- Неужели?
- Ну да, когда рассуждал о жизни в целом без деления ее на части.
- Я говорил как раз об этом.
- Не понимаю тебя, Сократ.
- Тебе только так кажется. Или взять, к примеру, другой случай.

Человек попал в плен, и его пытаются, не понимая, что все худшее с ним уже свершилось. Ведь он потерял свободу. А значит, умер. Кажется, об этом еще в незапамятные времена говорили чтимые тобой египтяне. Или тот, кто незадолго до смерти старается взять от жизни побольше наслаждений.

– И ты думаешь, что человек, который, как ты, разберется, что такое жизнь и смерть, сохранит силу и присутствие духа не реагировать на превратности окружающего мира?

– Что ты, Геродот, я разбираюсь в этом еще меньше остальных. По крайней мере, сейчас я делаю это с твоей помощью.

– Что ж, Сократ, желаю тебе никогда не испытать на деле правоту своих слов.

– А я желаю себе все испытать ее, если на то будет воля богов. Жаль, что ты плохо понял меня... Но не будем отвлекаться. Согласен ли ты, что многие думают, будто за смерть можно получить «компенсацию»: моральную в виде мести или денежную?

– Уверен, что это происходит на каждом шагу.

– Но не свидетельствует ли это о повреждении нравов среди людей?

– Безусловно, свидетельствует.

– Вот мы и добрались до ответа на вопрос, насколько необходимо знать, что есть жизнь и смерть.

– Но у нас был и другой вопрос.

– Напомни его, Геродот, прошу тебя.

– Ты сказал, что главное не то, что происходит в царстве мертвых, а то, почему это происходит именно там, как будто человек не способен перенести то же самое здесь, в жизни. Мы на него еще не ответили.

– Не спеши, Геродот. Итак, сравнение несравнимого приводит к потере ценности и того, и другого. Жизнь не стоит гроша, за смерть выкладывают таланты. Каждую минуту человек не ведает, жив он или мертв. И у него пропадает желание быть человеком. Еще недавно наш

народ испытывал это на себе. И кто знает, откуда беда придет в следующий раз, – быть может, совсем не издалека?

Слушатели недоуменно переглядывались. Только Анаксагор сидел с печальной улыбкой, как будто и не слышал.

– Вот я и говорю, – продолжал Сократ, – что невозможность сравнения жизни со смертью идет только на пользу человеку. Ведь он стремится прожить ее до конца достойно, не надеясь, что после смерти сможет что-либо изменить. Никакие страдания души в царстве Гадеса не могут восполнить содеянное при жизни. И это мне понятно. Неясно другое: почему же по смерти происходит суд, и продолжают страдания? Не потому ли, что душа слишком близко подходит к божеству?..

– Но тогда, Сократ, не проще ли было бы ограничиться каким-то одним представлением жизнью или смертью, – раз их все равно нельзя сравнивать?

Сократ улыбнулся.

– Я мог бы сказать тебе, что человек никогда не довольствуется чем-то одним. Но это не будет доказательством. А потому попробуем подойти к этому вопросу так. Ты, видимо, уже решил, Геродот, какое представление следует оставить, а от какого отказаться?

– Нет, но, думаю, с твоей помощью я смогу это сделать.

– Я готов тебе помочь. Правда, смутно понимаю, как именно. Но давай представим себе, что у бытия, как у монеты, есть две стороны: одна жизнь, другая смерть. Ты согласен, что двусторонность не означает противоположность?

– Согласен, ведь мы определяли противоположности как неравные, а две стороны монеты абсолютно равны. К тому же они самостоятельны и не подменяют одна другую.

– Вот. А теперь представь монету, у которой есть только одна сторона.

– Невозможно, Сократ.

– Ну почему же? Большинство Людей представляют себе, будто законы принимаются лишь на основании принципа единства, когда нет перехода от одного к другому, и все пребывает в рамках целого.

– Согласен. Сократ, я поспешил с выводами. Такие законы невозможны.

– Так же, как невозможна монета с одной стороной.

– Но это же означает, что стороны существуют для сравнения?

– Это означает, милый Геродот, что они просто существуют, что их можно воспринимать. То есть, существуют в единстве. И жизнь принцип такого единства. «Принцип», но не само единство. Принцип как логическое выражение онтологического основания. Оно же, в свою очередь, образовано единством высшей логики божества, – создавшего этот мир, логики до всякой логики, – единственной, которой следует подчиняться, но которая никому до конца не известна.

– Как же подчиняться тому, что неведомо?

– Постоянным усилием и не ожидая скорого результата. Веря, что жизнь идет, а смерть отстывает.

– Значит, это по воле богов люди ошибаются, противопоставляя жизнь и смерть?

– По их воле, они не ошибаются, а стремятся сообразовать свою логику с их логикой. Мы ведь догадываемся, что где-то там, далеко, есть самое желанное единство, где нет места сомнению, тревоге, неуверенности и слабости. И если мы при том, что этого единства не достигаем, все же живем и надеемся, – значит, так и должно быть.

– Ты еще не сказал, как мы узнаем, что несопоставимое таково и есть?

– Только поставив рядом такое же несопоставимое и, сопоставив их, убедиться, что опять ничего не вышло. Если есть одна сторона монеты, то это означает одно из двух. Либо этой монеты не существует, как не существует полужизни и полусмерти. Либо эта сторона в действительности содержит в себе другую. А потому, к чему нам одна сторона? Пусть их будет две, а мы сосредоточимся на одной, но и вторую при случае примем в расчет.

– Мне кажется, ты опять противоречишь себе, Сократ.

– Тебе опять показалось, Геродот.

– Значит, не будет большим грехом признать, что смерть как другая сторона бытия существует в нашем разуме наравне с жизнью, и что связь между ними так же несомненна, как связь двух сторон монеты?

– Ты прав, Геродот: большого греха нет. Есть просто грех постоянный грех нашего ума стремиться за свои пределы и противоречить ранее сказанному. Но пока это происходит, всегда есть надежда все исправить и на все посмотреть новыми глазами.

Говорят, это была единственная беседа Сократа и Геродота.

Позднее учитель прочел «Истории», уже после смерти Геродота в

Фурии. Говорят, он не раз обсуждал достоинства этого труда с Ксенофонтом, в особенности, когда тот задумал написать историю эллинов. Учитель с иронией отмечал, что некоторые рассуждения этого сочинения казались ему знакомыми.

HERODOTES. MEMORY ON DIALOGUE

Marina. SAVELIEVA

(Kiev, Ukraine)

This is the dialogue-imagination on subjects of Plato's dialogues. In the center of a narration of two philosophers – representatives of Socratic schools is the discussion of Socrates and Herodotus from Halikarnass, which was probably held during Pedicle's government. The subject of Socrates' discussion has become a problematic of Life and Death as the foundation for unity of a men's history. And the main problem of this discussion has been the dependence on unity of a history from common views about Life and Death. Therefore, the solution of the problem has been in the definition of the concepts «Life» and «Death». It has been necessary to define at first the essence of «unity of representations». It has been «idea of unity», thanks to which any man easily defines any concept, independently of quantity of the life experience. The more he investigates an essence of Life and Death, the more it has been less the knowledge about them receives.

Further, it has been necessary to compare the concepts of Life and Death. Then it has been clear, that they can not be contrasts, as they has been not common signs. They have been “others”, because they have been independent of each other. Therefore, the contrast between Life and Death contradicts the logic laws.

The accuracy in definition of indefinable things has been necessary so that man should know what waits for him in the future. It has been a result of the downfall of men's moral.

ИОАНН И ФАУСТ. О ГРАНИЦАХ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ДИАЛОГА

Александр КАЗИН

*Не о всем мире молю, но о тех, которых
Ты дал Мне, потому что они Твои.*

Иоанн 17: 9.

Диалог – а лучше сказать, глубинное *общение* между религией и философией – задача почти невозможная, потому что между ними мало *общего*. Собственно религия – это вера, которая есть «обличение вещей невидимых» и уже потому чужда доводов и доказательств. Доказательств веры быть не может, потому что это унижает веру. С другой стороны, философия оказывается отрицанием веры по определению, ибо полагает предмет своего знания как *продукт человеческого ума*. Существуют, правда, промежуточные формы «полуверия» и «полузнания» вроде теософии, однако их положение в «большом» духовном пространстве в принципе маргинально. Единственная серьезная попытка соединения веры и знания – это *чистый атеизм*, так как только последовательное безбожие утверждает себя одновременно в статусе религии, философии, искусства и науки.

Если говорить о современности, то идеальное место последовательного богоотрицания занято сегодня т.н. постмодернизмом. Научно-художественный постмодернизм (= поставангард) явил миру в XX веке абсолютный полицентризм истин, построенный на религиозном ощущении, что Истины нет. В таком плане нынешние постмодернистские игры странно напоминают древний восточный пантеизм, согласно которому противоположность любой истины – тоже истина. Замечательное описание постмодернистской симуляции культуры дал Герман Гессе в романе «Игра в бисер» (1943), герой которой – мастер смысловой игры – погибает именно в тот момент, когда своим *жертвенным* (несимуляционным) нравственным поступком по существу отрицает весь плюралистический мировоззренческий уклад «педагогической провинции».

Так или иначе, постмодернизм как религиозно-философско-культурно-художественно-этически-коммуникативная практика есть совершенный инструмент *уничто*-жения (приведения к ничто) Бога, мира и че-

ловека. В постмодернизме любой автор, язык, речь, произведение, коммуникативный жест и так далее представляют исключительно самих себя, то есть создают ночь, в которой все кошки серы. «Другой» в постмодернизме заменяет *ближнего*, но с «другим» как раз невозможно общаться именно потому, что он *другой*. Бесконечная перекодировка в иномыслие («интертекстуальность») – таково единственное реальное дело поставангарда. В религиозном плане происходящая на наших глазах драма западной цивилизации есть духовная революция, действительно отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью, Богом и сатаной. Можно сказать, что диалог между религией и философией для современного западного (то есть постмодернистского) человека возможен преимущественно на почве *смеха*, ибо ничто не объединяет их больше в кругозоре существ, осознавших безвозвратную потерю своей метафизической невинности.

С точки зрения религиозно-философской традиции, описанное состояние «открытого общества» представляет собой пародийное воспроизведение абсолютного пакибытия при утрате божественного субстрата последнего. «Будете как боги» /Быт.3:51/ – на эту *полуправду* хитрого змея поддалась «фаустовская» евроатлантическая технология существования, управляющая в эпоху тотальной коммуникации полом, возрастом, здоровьем, мыслями, сексом, «ласковой смертью» (эвтаназией) и др. По правде говоря, подобное завершение тысячелетнего опыта безосновной свободы оказывается более чем заслуженным. Как писал о. П. Флоренский, «вся новоевропейская культура и метафизика есть арианская по преимуществу, как исходящая из идеи подобосущия (арианство), а не единосущия, почему она имеет вещный, а не личностный, психологический, а не бытийный, рассудочный, а не умопостигаемый характер. Новоевропейский человек не живет, а как бы живет, не помнит, а как бы помнит (гениальное предвидение постмодерна – А.К.). В этом смысле европейская история – это утрата онтологических смыслов Памяти и Истины как Незабвенности».¹

К счастью, неверующих людей не существует: неверующие в Бога верят в гибель. Такова уже прижизненная цена люциферианского нарциссизма, очарованного игрой с собственными двойниками. Отказ от подъемного усилия в мире означает утверждение себя на ровной бескачественной плоскости (экране) призрачного бытия, обреченного на

тупое механическое исчезновение. «Райское наслаждение баунти» исключает перспективу настоящего Рая. Виртуальная модель «грешной святости» не смеется и не плачет, а подмигивает; здесь все близко, но не укусишь, потому что призраки не отбрасывают тени.

Что касается диалога *между* религиями или конфессиями, то подобная практика опять-таки реализуема лишь на почве неверия, потому что не существует такой *метарелигиозной* позиции, на почве которой указанный диалог мог бы получить основание. Единственное известное исключение из этого правила – это русская религиозная философия, которая никогда не порывала с Православием, и уже в силу этого не является философией в европейском смысле слова. В Европе философия нередко выступала под псевдонимом религии (Шеллинг, Ницше, Хайдеггер и др.), на Востоке религия предстает в виде философии (Дао и т. п.), тогда как русская религиозная философия есть дискурс *верующего разума*, остающегося воцерковленным даже вопреки осознанным намерениям философствующих субъектов. Русская философия никогда не ставила своей целью «ограничить знание, чтобы дать место вере» (И. Кант), потому что вера была и остается в сущности единственным предметом её знания.

Для уяснения сущностных различий между религией, философией и экзистенциальным праксисом на латинском Западе и православном Востоке обратимся к трактовке *цели жизни* человека – коротко говоря, к образу Победы в христианском духовном поле.

Со словом «победа» у современного человека обыкновенно связано представление о некоем торжестве, триумфе, всеобщем восхищении и славе. Победа – это то, что вызывает аплодисменты. Собственно, так всегда было в истории, особенно в языческих странах и культурах, живущих по принципу: «хорошо – когда я бью, плохо – когда меня бьют». Но с такими понятиями о победе и близко не стоит подходить к христианству...

Для того, чтобы осознать христианский парадокс победы-поражения, радости-страдания жизни по ту сторону небытия, следует ясно отдавать себе отчет о положении человека в тварном космосе. Современные люди – даже искренне верующие – склонны забывать то фундаментальное обстоятельство, что мы суть *изгнанники рая*, что живем мы после грехопадения в проклятом Богом мире, лежащем во зле. «Проклята земля за тебя» – сказал Бог падшему Адаму (Быт.3:17).

Как бы ни понимать эти слова – буквально, нравственно, символически, мистически – ясно, что мы встречаемся здесь с непреложным условием наличного существования. Вера в Спасителя Иисуса Христа и означает веру в Бога-Сына, который пожертвовал собой ради *избавления* нашего от здесь-бытия с его тяжестью, тленом и гибелью. Если бы экзистенциальный статус человека был иным (например, ангельским или бесовским), то не было и самой проблемы спасения. Не нуждаются в спасении также животные или растения, так как они не несут в себе образа и подобия Божия. *Спасение души, обожение и есть христианская победа* – вот что на деле может послужить основой сближения религии и философии, коль скоро они заботятся именно о человеке, а не о чем-либо другом.

Совсем иное понятие о победе у тех людей и цивилизаций, которые питаются нехристианской или антихристианской духовной пищей, хотя и называют себя при этом подчас христианскими. В древнем иудаизме, например, вообще не ставился вопрос о спасении души за гробом. Бог Ветхого завета есть Бог творения и суда, и он вознаграждает праведников и наказывает преступников *уже в этой жизни* – вспомним хотя бы судьбу святого многострадального Иова. Как раз отсюда черпается уверенность иудеев в том, что Царство Божие есть в конечном счете земное торжество Израиля. Что касается арийского язычества, то оно вообще склонно отождествлять Творца с его тварью – отсюда, например, римское обожествление Цезаря и государственного величия Империи, отсюда человекобожество Тиберия и Нерона, отсюда чудовищный общественный разврат этой крупнейшей цивилизации древнего мира. Если боги суть имманентные силы проявленной (эманировавшей) вселенной, то от них надо взять всю чувственную, интеллектуальную, магическую и военную мощь бытия и увенчать ее лавровым венком – вот кредо Рима. Характерно, что язычество подходило с подобными (имманентистскими) мерками и к христианству – так рождался, например, гностицизм, посвященным адептам которого даже вменялось в добродетель совершение всех смертных грехов, ибо духовная победа («спасение») им гарантировалось самой их якобы ангелической природой...

В дальнейшем ходе истории смешение языческой трактовки победы с христианской составило многовековую драму римско-католической церкви. Католицизм унаследовал от римской холодной логики и государственного закона *юридическое* понимание духовной победы – и

потому решил утвердить христианство на земле огнем и мечом, схоластикой и индульгенциями, иезуитством и инквизицией. «Возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут» (Мтф.26:52) – сказал Спаситель апостолу Петру в Гефсимании. К сожалению, эти слова не были услышаны папским Римом, и потому *государственное* устройство торжества христианства на земле было обречено на поражение. Реформация XVI века это доказала – Рим получил свое...

На смену рационально-юридическому истолкованию христианской победы Реформация привела другую языческую установку – человекопоклонничество, индивидуализм, обожествление натуральной человеческой самости. Весь мистицизм раннего Лютера, так же как и кальвиновское учение о предопределении – в конечном счете ничто иное, как идейная подготовка подстановки человека на место Бога. Эпоха Реформации переключила духовную энергию народов Европы *с неба на землю* – так же, как это сделала в нравственно-эстетической области культура Ренессанса, а в области философии — наука Просвещения. В сущности, это был единый процесс *неоязыческой гуманизации* европейской жизни, завершившийся тем, что французская буржуазная революция поместила в Соборе Парижской Богоматери вместо Распятия «богиню разума». Всего через несколько лет после этого германский профессор Г.В.Ф. Гегель объявил мировую историю законченной, отождествив при этом Абсолют с собственным (хотя и гениальным) рассудком. Победа Запада над Христом – над тихим зовом его – была действительно одержана. Во второй половине XIX столетия Фридрих Ницше констатировал, что «бог умер», и в рамках романо-германской цивилизации он был совершенно прав. Уже в XX веке экзистенциальные итоги «убийства бога» подвел М. Хайдеггер, фундаментальная онтология которого трактует все бытие именно как бытие-к-смерти. Победитель в этом мире получает в награду смерть – такова последняя тайна Запада...

Особенно явственно это тайна обнаруживается в американской цивилизации... Сильнейшая в финансовом и технологическом отношении страна создала еще невиданную в мире культуру биороботов, почти полностью разменявшую священный дар пакибытия на механическую (сейчас уже электронную) машину материального процветания. В Америке не принято задаваться вопросом, зачем люди живы. Там интересуются – в общенациональном масштабе, разумеется – как обеспе-

читать американцу лучшее питание, полноценный секс и комфортабельное умирание на этой планете. Национальная модель американской победы (американской мечты) – Голливуд, самые душераздирающие фильмы которого неизменно заканчиваются белозубой улыбкой (хэппиэнд). Вопреки всей самодовольной пошлости подобного «царства теней», в основе его лежит утопия – социальная и технологическая утопия *победившего гуманизма* («нового мирового порядка»), отграничивающего его носителей от всего низшего, «варварского», от всего внешнего – чужого, опасного, но и от всего высшего – бесконечного, благодатного. Это утопия мира без греха, страдания и Воскресения. С русской точки зрения, такой мир – это насмешка над творением Божьим, и самое печальное состоит в том, что этот смех уже прозвучал.

В России со времен Святого Владимира христианство понималось иначе. Русское православие никогда не отождествляло христианский успех с его видимыми (языческими) подобиями – ни с военно-государственной мощью, ни с деньгами, ни с конструкциями конечного человеческого ума, ни уж, конечно, с сытостью и комфортом. Более того, душевное и телесное самодовольство прямо признается в православии бедой, а не победой человека. Делать вид, что христианское благовестие есть хороший способ снискать, наряду с истиной, еще и удобное существование на грешной земле – значит отступать даже не в католичество, а в ветхозаветный материализм или в кальвинистское протестантство. Многими скорбями надлежит войти нам в Царство Божие (Деян. 14: 22) – предупреждал людей апостол Павел, а уж с цивилизацией и комфортом, твердыми правилами и правами человека как придется: будут они – хорошо, а не будут – может, ещё лучше: за одного битого двух небитых дают...

Так или иначе, русская христианская государственность, культура, искусство и философия всегда строились не по удобству, а по правде в ее соборном понимании – как раз в этом и состояла их сила. Богатство, благополучие и даже труд не имели (и не имеют до сих пор) в православно-русской цивилизации абсолютного значения: от трудов праведных не наживешь палат каменных. Точно так же ум с его земным («эвклидовским») дискурсом, или формальный эстетический вкус («искусство для искусства») не слишком почитались на Святой Руси – Иван-Царевич ведь не случайно является поначалу как Иванушка-Дурачок. «Горе вам, богатые! Ибо вы уже получили свое утешение. Горе вам, пресыщенные ныне! Ибо взалчете. Горе вам, смею-

щиеся ныне! Ибо восплачете и возрыдаете (Лк. 6 : 23-24) – вот чего сознательно и бессознательно держалась Россия на всем протяжении своей истории – при царях, при коммунистах и при демократах. Русская победа – не в хитром приспособлении к онтологии греха (превращение греха в «конфетку»), а в глубинной верности Спасителю. Вопреки всем личным и коллективным падениям, русский человек еще способен на жертву Богу – вот где Победа Святой Руси. Именно это имел в виду Ф.М. Достоевский, когда призывал судить русский народ «не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает»².

Конечно, Дух дышит где хочет – в том числе в культурной, философской и художественной жизни цивилизаций. В отличие от оккультных построений, презирующих материальный мир как иллюзорный и ложный, мы исходим в этой книге из христианского переживания бытия как драгоценного произведения Божия, придающего имя и значение каждой его частице. Коль скоро человек призван к жизни по образу Создателя, то и дела его в пределе своем божественно прекрасны. «Великий художник, религиозный творец перерастает культуру... Культура есть смысл нашего земного бытия. Слава Богу, бытие это не бессмысленно; но в Царствии Божием этого смысла будет не нужно»³.

Уникальность русской христианской цивилизации состоит в том, что с эпохи Крещения до начала третьего тысячелетия она пыталась жить на земле *в божьем луче* – отсюда её взлеты и падения, отсюда двойственное отношение к самой идее культуры. Иоанн и Фауст – соборные образы пути восточно-христианского и пути западного, России и Европы. Если римско-католическая культура – это наследие апостола Петра, а протестантские общины – школа апостола Павла, то Православие есть, несомненно, область Иоаннова, находящаяся под особым смотрением автора мистического Евангелия и тайнозрителя Апокалипсиса. Апокалипсическим ветром овеваны главные действующие лица православно-русской драмы – и Иван-Царевич, и Иванушка-Дурачок, и Иоанн Грозный. В отличие от западной «фаустовской» души, русский «иоанновский» человек стремится не столько к утверждению нового, сколько к близости Святого. Русский *творческий* (в том числе философский и художественный) акт направлен к абсолютному, а не к относительному, он центростремителен, а не центробежен. В силу особенностей своей

духовной природы России постоянно приходится разрешать парадоксы *верующего разума, нравственного художника, соборного монарха*, тогда как на Западе эти фундаментальные социокультурные практики в принципе разнесены по различным смысловым блокам цивилизации. Конечно, и Россия участвовала в мировом прогрессе – от рая к аду, но делала она это как бы между делом, как бы играя. Русский человек мог, например, предложить миру воображаемую геометрию, увидеть во сне периодическую систему элементов или провозгласить себя «председателем земного шара», но лучшие его силы были направлены на иное. Выражаясь философским языком, русская цивилизация всегда хотела *быть* (классика), а не *иметь* (модернизм) и не *казаться* (постмодернизм). Передразнивание Абсолюта – не ее занятие. Если европейская культура пережила ряд смертей – смерть Бога, смерть человека, смерть автора, то русская духовность всеми силами старалась не поклониться идолам рассудка и своеволия. Можно даже сказать, что Святая Русь до последнего времени как бы собирала в себе инвольтации мирового зла, чтобы преодолеть их. Насколько ей это удалось – судить не нам. По мере приближения Парусии в мире нарастает противостояние света и тьмы, правды и кривды, причем тьма захватывает космические и человеческие горизонты существования, тогда как свет уходит во внутренние области бытия, в монастыри и катакомбы. На поверхности жизни почти полностью преобладают сегодня «человеко-животные», которыми успешно управляют служители антицеркви. «Новый мировой порядок» практически повсеместно торжествует ныне свою победу. Однако никто не в силах обмануть Истину. «Близ есть при дверях».

Подводя итог, подчеркну ещё раз свою главную мысль. В христианском духовном космосе не до аплодисментов: с одной стороны тут доносится бесовский хохот, а с другой – ангельское пение. Основатель нашей веры прямо сказал, что «Царство мое не от мира сего» (Ин.18:36), и что « в мире будете иметь скорбь; но мужайтесь: Я *победил* мир» (Ин.16:33). Людям, называющим себя христианами, нужно помнить, что первые в *этом мире*, (то есть самые сильные, самые богатые, самые умные) возможно, станут *последними* в Царстве Божьем, и что заповеди *блаженства* начинаются со слов «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мтф.5: 3). Христианский календарь церковного года почти целиком состоит из имен мучеников за веру – и они-то и есть настоящие победители. Это не значит, что все христиане долж-

ны пройти через гонения, подобные древнеримским или раннебольшевистским, но это значит, что свобода духовного осуществления метафизически соотнесена в христианстве со страданием эгоистической человеческой самости, склонной скорее к тлену и праху, чем к полету. Главный православный праздник – Пасха – это праздник со слезами на глазах, когда Победитель Иисус Христос проходит через смерть и ад, чтобы навсегда победить их своим Воскресением. В этом и состоит благая весть Евангелия: всемогущий Бог внедряется на самое дно падшего творения, чтобы избавить от неминуемой иначе гибели свое любимое, хотя и грешное создание. «Радуйся, Благодатная» – молится Богородице православная Церковь. «Радость моя» – приветствовал проходящих к нему людей Серафим Саровский. Все это – предвестники той окончательной радости, которая символически описана в Апокалипсисе явлением грозного Победителя-Христа – Спаса в силах, пришествие которого – как молния от края до края неба, из уст которого выходит обоюдоострый меч и от лица которого бегут те, имена коих не записаны в книге жизни. Так что страшиться Второго Пришествия должны прежде всего враги Божии. Более того, всё, что только ещё должно произойти во времени, уже давно произошло в вечности: там уже каждый имеет награду свою. Для Бога мертвых нет, для Бога все живы.

IOANN AND FAUST. ON THE LIMITATIONS FOR RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL DIALOGUE

Alexander KAZIN
(*St. Petersburg*)

Dialogue, or rather, the internal interaction between philosophy and religion, is almost impossible, since they have too little in common. Religion, as such, is faith or *vision of the invisible* and therefore is alien to arguments and proof. Faith does not need evidence, because this would humiliate faith. Philosophy, on the other hand, is a denial of religion by definition, since it assumes its subject as a product of human mind. The single viable attempt to link faith and knowledge has been pure atheism, because only consistent atheism proclaims itself to be religion, philosophy, art and science, all in one worldview.

In regard to the dialogue between religions and confessions, this may be realized only on the basis of non-faith, because there are no meta-religious paradigms which provide the way for this dialogue. The single exception to this rule is Russian religious philosophy, which has never broken with eastern Orthodoxy and, thus, is not a philosophy in the western sense. Russian religious philosophy is a *discourse of faithful mind* being en-churched despite the rational attempts of individual philosophers. Russian philosophy never aimed to limit knowledge to give place to faith, because faith has always been a single essential subject of its knowledge.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 193.

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 тт. Л., 1981. Т.22. С. 43.

³ *Вейдле В.В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 218.

ИДЕЯ ДРУГОГО В ГНОЗИСЕ

Роман СВЕТЛОВ

Мы будем говорить о Другом, о Чужаке в гностических текстах (в коптских, греческих фрагментах) не совсем академическим образом, мы не будем сводить тему к обсуждению семантических контекстов нескольких метафор.

Хотелось бы поговорить о проблеме в более современном смысле: Другой не как условие моего существования, моего самосознания, а в ином смысле. Даже хочется скорее использовать другую формулировку – «идея Чуждого в гностицизме», что усилило бы трансцендентность тематики. Слово «идея» употребляется здесь вполне в «бытовом» смысле: есть какого-то рода представление, которое никак не назвать понятием, тем не менее оно имеет вполне могущественное значение: за ним стоит некий концепт, не исчезающий в каком бы месте и в какое время я к нему не обращался бы.

Чтобы разобраться, что стояло у гностиков за представлением о Другом (Чуждом), хорошо бы оказаться в гностических святилищах, святынях... Древние гностики, к сожалению, не дают нам такого рода возможности.

Единственным местом, которое мы можем «посетить», являются сохранившиеся гностические тексты, относящиеся к разным эпохам. Гностическая традиция в более или менее адекватном смысле этого слова началась еще до рождения Христа, представлена она рядом позднеиудейских текстов или свидетельств об этих текстах. (Пограничной с гностической традицией является Кумранская община.) Она продолжалась в несколько превращенном виде до эпохи зрелого средневековья (катары, богомилы). На эту группу текстов я и буду опираться.

В свое время меня страшно поразил факт, описанный в нескольких источниках, что Симону Магу, первому историческому гностическому, в Риме была поставлена статуя с надписью: «Симону – богу высочайшему». Мало того, его ученику Менандру была поставлена опять-таки в Риме статуя «Менандру – богу высочайшему». Уже поработав с гностическими текстами, я для себя сформулировал такого рода гипотезу – гностическое мироощущение базируется на идее или ощущении внутренне-го скрытого в себе начала как самого абсолютного начала.

Отсюда вытекает, пусть парадоксальная, но схема: часть тождественна целому. Пневматическая искра, которая осталась от света, захваченного тьмой, тождественна всему Свету.

Итак, гностическое сознание воспринимает мир, все в нем происходящее, историю мира, не как внешнее событие, которое обуславливает человека, которому он сопротивляется или идет вслед за ним, а как драму, и человек является не просто участником, но центральным фигурантом, центральным лицом этой драмы.

Почему от гностиков до нас дошло так много мифов космогонических? Не потому, что гностики были отказники от своих учителей, а потому что каждый из них воспринимал себя как центрального фигуранта космической драмы. Гностическое сознание – это такого рода сознание, в котором любой носитель пневмы обязан воспринимать себя как то самое существо, с которым произошла вся мировая драма. Это существо, совершившее ошибку Софии, ее грех, а затем раскаявшееся и таким образом обретшее душевную стихию, это то самое существо, которое было Адамом и Евой, которое в конце концов вернется в Плему (Полноту), в это подлинное чистое бытие.

Кажется, что внутри гностицизма мы нащупываем многообразные пути спасения. Когда мы читаем ересеологические антигностически направленные христианские тексты или, наоборот, антигностические сочинения язычников (Плотин), мы видим, что там рассказывается о спорах гностиков с христианами, о спорах язычников с гностиками, платоников с платониками-гностиками, но они почти не сообщают о дискуссиях внутри гностических школ.

Объяснением этому является тот факт, что по гностикам существует множество способов, путей спасения. На самом деле, каждый из нас спасается – присущим именно ему образом. Откуда берется это принципиальное разнообразие? Человек – трехчастная структура, которая впервые встречается у гностика Валентина, – тело, душа, дух (пневма). Тело и душа – традиционное удвоение человека, известное еще с времен греческой философии. Здесь третье начало – дух – выбирается для того, чтобы показать нечто абсолютно запредельное по отношению к телу и душе. Дух – то, что нам незнакомо до того момента, пока не приходит пророк и не сообщает: ты – гностик, в тебе тоже есть пневма. Однако, говоря с нами, он пользуется словами этого мира, телесными, душевными. Именно потому его проповедь выступает тем, что «для

иудеев – соблазн, для греков – безумие»: ведь она не совпадает ни с логическими законами этого мира, ни с этическими традициями.

Это означает, что речь, «посвящающая» в пневматики, может быть многообразной, гностическая проповедь может проистекать в самых различных формах. Сам буквальный смысл гностической мифологии имеет значение скорее для нас с вами, людей, которые занимаются изучением происхождения идей («это они взяли у египтян, это у ассирийцев, это у халдеев, это у греков, это у иудеев»). Но по внутренней цели, по интенции своей внешнее словесное выражение не столь важно, это, если угодно, зашифрованный ключ к гностической искре.

Иными словами, гностическая проповедь многообразна. Раз каждая часть тождественна целому, то всякий раз это тождество должно быть «своеобразным» (выражение неоплатоников). Хорошая и красивая схема. Но чем дальше я занимаюсь гностической культурой, тем больше я понимаю, что мы должны данную схему ограничить.

Любой человек, читая гностические тексты, увидит, что человеческое «я» описывается там через постоянную систему рефлексий такого рода моментов, которые принципиально чужды друг другу.

Прежде всего это «я» эмпирическое, «я» современной психологии, создаваемое из внешнего описания, и то начало, которое даже словом «Я» как-то не очень удобно назвать, которое есть подлинное, чужое этому «я» начало. В нашем существе присутствует два чужака: один – тот, с которым мы привыкли себя отождествлять, а Другой иногда приходит «как тать» и хватает нас за шиворот и мы не знаем, что с этим делать и как это изобразить, как с этим справиться.

Второй момент чуждости: мое привычное «я» связано с душевной и телесной субстанций. Но для гностиков мир вообще состоит из душевной и телесной субстанций. Тело есть не что иное, как овеществленная ошибка, грех Софии, а душа – это сама София, которая страдает и раскаивается, следовательно, пребывает в некоем эмоциональном состоянии, в претерпевании. Следовательно, мое тело и душа являются продолжением данного мира, а пневматическая частица является продолжением того мира, который принципиально чужд миру этому.

Но мало этой простой оппозиции, она гораздо сложнее. Гностик Василид, если верить ересеологу Ипполиту, написал замечательную фразу, которая вводит всех, ее читающих, в священный трепет или экстатическое состояние, особенно тех, кто увлечен буддизмом. Эта фраза

звучит так: «непознаваемый и не-сущий Отец из небытия создал несуществующий мир». Почти буддийский принцип: пустота есть форма, форма есть пустота.

Когда мы вчитываемся в этот текст, то понимаем, что любая схема, которая строится на тождестве пневматической частицы и абсолютного начала, условна. Ведь отождествить друг с другом можно лишь те вещи, что существуют, пусть даже как фантазия, вымысел. Здесь же принципиально другая ситуация. Можем ли мы говорить о тождестве? Можем ли мы говорить об абсолютном как о такого рода начале, которое полностью тождественно пневматическому Эго в моей душе? Можно ли говорить о разнице между тем и другим? Различаются вещи, по-разному описываемые, но каким-то образом сосуществующие. О каком же со-существовании можно говорить в этом случае?

Мы сталкиваемся с еще одной оппозицией: абсолютное, если оно станет просто спрятанным во мне пневматическим началом, перестанет быть абсолютным. Когда пневматик слагает с себя одежды плоти, он поднимается по архонтовым сферам, отдает негативные качества разным планетам (сребролюбие, гордыню и т.д.), освобождается от душевной плоти и наконец пневматическая частица воссоединяется с Плеромой. Но в таком случае она – всего лишь частица! И история о том, как Бог, отпадая сам от себя, познает добро и зло, а затем возвращается обратно, к себе – это скорее психоаналитический вариант гностицизма, очень созвучный современному умонастроению, но упрощающий внутреннюю интенцию гнозиса.

Абсолютное начало и человек – и одно, и иное друг другу, и тождественны, и отличаются друг от друга. Опыт богоединства вынужденно рассказан такого рода языком, который к самому этому опыту имеет очень мало отношения (Вот перед нами и еще одна оппозиция чуждости – опыта и языка.) Бог – не просто трансцендентный средневековый, Отец, но Чужак. Лишь проникнувшись подобным мирозерцанием можно понять, что тождество, о котором шла речь выше – всего лишь условное обозначение ситуации, когда абсолют и человек-пневматик как воссоединяются друг с другом, так и остаются разделены. Проблема заключается в том, что ситуация изначально неопишима: просто мы говорим о ней то как о единстве и единении, то как о разрыве, в лучшем случае вырастающем до диалога.

В этом и заключается определенный нерв, драматичность религиозной жизни, гностиков нельзя понимать как людей, считающих мир

исполнением определенной пьесы, в последнем случае мировоззрение, соответствующее такому послылу не несет ничего религиозного, в нем присутствует лишь вторичная мифология.

Тогда мы возвращаемся к первоначальному вопросу: почему же Симона Мага называли Богом высочайшим? Почему Менандра называли Богом высочайшим? Почему Симон Маг говорит, что он и есть сам Бог? Я предлагаю понять это не в абсолютном, а в *традиционном* (для античного мира) смысле данного слова. Таких статуй около римского пантеона стояло множество. Это античная традиция – возвеличивать людей, совершивших что-то значительное, указавших путь спасения. Они – божественны настолько же, насколько был божественен Будда, проповедовавший дхарму. Если моя гипотеза в данном случае верна, то нужно переосмыслить церковное, новозаветное свидетельство о проповеди самого Симона Мага и о претензии его на статус божества, потому что именно из этого свода текстов и некоторых апокрифов до нас дошли сообщения о нем.

Идея чуждого есть сам нерв гностического мировосприятия: «я чужд миру, мир чужд мне», «я чужд Абсолюту, Абсолют чужд мне». Это именно такого рода чуждость, которая на самом деле связывает воедино все перечисленные стороны оппозиций. Я должен не просто убежать от мира, но преобразовывать себя, преобразовывать и этот мир. Идея чуждости – это не проповедь эскапизма, но признак драматического переживания своей судьбы и судьбы мира.

THE CONCEPT OF “ALIEN” IN THE GNOSTIC RELIGION

Roman SVETLOV

(UNESCO Chair, St. Petersburg)

Gnostic tradition usually is treated as the concept of inner relations among the “Pater agnostos” and the “gnostic part” of man (for example, “pneuma”). A history of Gnostic religions gives us many cases of extreme forms of deification. Such teachers as Simon Magus and Menander were honour by Rome’s citizens as “The God Superior”. Some gnostics (such as Marcus) were known as great magicians. Their magical acts were based on the power of God, which placed in the nature of Gnostic.

“Agnostos” God doubles in the reality of man by his agnostos part. The God was thought as the transcendent for “our” perceptible world. Man’s “pneuma” is transcendent for the soul-body staff. “Agnostos” God is the Alien for “our” world. Gnostic teacher is the Alien among the mass of people. His sermon is “the temptation” and “the madness”. This world was born by agnosia and envy. Both agnosia and envy are the radical components of men’s everyday life. We see two parallel lines of attributes, which point out to the possibility of unification (the God and the Gnostic).

“The part (men’s pneuma) is identical to the whole (God-pneuma)” – this paradoxical statement may be considered as the crucial point of the Gnostic tradition. Both, man and God are identical because of their connection to the World. Both are Aliens.

Nevertheless, such statement simplifies a real religious experience. Unity of pneuma is not means mechanical process. The genesis of this world was connected with the fatal event in sacral substances: one of the creations of God was fallen and it’s fall is the source for the origin of evil and beginnings of perceptible world.

The event keeps in the nature of gnostic: he has body and soul as the memory of it. Moreover, as “pneuma” he is the individual existence. A meeting of Man and God is the collision of two strangers. Shock, which is feeling man – is the condition for the salvation. The shock has two components: enthusiasm evoked by the identity of man’s pneuma and God and horror caused by the abyss of Father. The abyss is the actual distance among the God and the man (as man).

However, what kind of experience had gnostic when he revealed his sacral nature? Was that the form of unification like “dissolution of a drop of milk in the water”?

Not! All of descriptions such type have a systematic lack: God has a such superior nature that He must not be object of calculation. He is Alien not only for our world but also for all our epistemological practices – but calculation is the one of these practices. We must assume that the situation of return to God not look like dialog of two subjects, not look like unification, not look like all known for us.

The figure of Alien (or Other) is necessary for the gnostic religion: just this figure describes all moments of relations among man and God, man and world, “gnostic part” of man stuff and it’s soul-body components, true knowledge and ordinary world outlook.

ТЕХНОЛОГИЯ ДУХА: К СОВРЕМЕННОМУ ПРОЧТЕНИЮ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ФИЛОСОФИИ

Константин ПИГРОВ

Что есть технология вообще? Общеизвестно, что это сам процесс функционирования техники, процесс ее создания, изготовления и использования. Говоря о технологии, мы таким образом ведем речь о бытийствовании техники, которую вызвала к жизни новоевропейская парадигма.¹ Сегодняшняя техника – не отдельные «машины». Она представляет собой целый технический мир, *технический континуум*, пронизывающий всю техногенную цивилизацию.² Это, как было показано М. Дюма и др., некоторый язык, на котором записано все наше новоевропейское бытие. Мы попытаемся в данной статье рассказать о некоторых явлениях духовной жизни по преимуществу XVIII в., когда техноморфное видение мира было только в зачатке, на языке XX в., который уже и не может видеть мир иначе, чем технически.

Самая простая дефиниция техники состоит в том, что она есть более или менее целостный конгломерат (агрегация) устойчивых, так или иначе закрепленных *средств* деятельности новоевропейского человека. Техника в качестве средства комплементарна, дополнительна, во-первых, к задачам, целям, потребностям, нуждам, смыслу человеческого бытия, а также, во-вторых, – к некоторым результатам ее применения, используемым для решения задач, – достижения целей, – удовлетворения потребностей и нужд, – для раскрытия смыслов, и т.д. Ясно, что результат (разрешенная задача, достигнутая цель, удовлетворенная потребность, раскрытый смысл, осуществленная ценность) представляет собой единство, «сплав» цели и средства, – скажем, потребности и ее удовлетворения. Этот «сплав» никак не может быть редуцирован только к осуществленной цели. Результат всегда *не совсем такой*, какой была цель. Он может быть выше или ниже ее, – вызывать разочарование целеполагающего человека или, наоборот, «превосходить все ожидания», но результат всегда открывает *новую* страницу бытия. Строго говоря, после того, как результат появился, и вызвавшие его цели и смыслы становятся уже другими, да и породившие его средства меняются. Единство (амбивалентное, диалектическое) средства и результата в технике «встречный»

ее характер фундаментальны.³ Техника, хотя, с одной стороны, она в качестве средства только один момент в выше указанной триаде (цель – средство – результат), с другой стороны, – поскольку она воплощена в мире, также имеет эти «сплавные» свойства результата. Словом, она представляет собой одновременно и *средство* человеческой деятельности и ее *результат*.

В *качестве средства* техника являет нам воплощенную *цель*. В каждом техническом устройстве с этой точки зрения светится идеальное. Техника в таком аспекте принадлежит к Высшему закону, к Высшим пластам бытия или, (если философ не признает в мире Высшего начала) техника, по крайней мере, есть продолжение, инобытие субъекта, она отмечена печатью его целей.

Но в *качестве результата* техника по другую сторону баррикады, разделяющей субъекта и объекта. Поскольку она – *воплощенная* цель, она обнаруживает в себе не субъект, но объект, – материальное, природное, она проявляет в себе и – собой – не Высший, а мировой закон, – низшие пласты бытия. Поскольку техника есть *опредмеченная* идея, она обнаруживает нечто, противоположное идее, она репрезентирует собой темное, за-сознательное (или подсознательное, или бессознательное) противостоящее субъекту начало. Это последнее, тем не менее, парадоксальным образом вызвано к бытию сознательной волей человека, – волей, и не помышлявшей о тех *дополнительных* качествах, которые вдруг обнаруживаются в техническом устройстве.⁴

Такова для нас развернутая дефиниция техники, и, если диалог постулируется как технология, то мы, во-первых, можем ожидать в нем проявления задач, соотносимых с Высшими пластами бытия и, во-вторых, прорывов низших стихий, обнаруживаемых в нем как в результате. Кроме того, если диалог есть технология, то мы должны иметь в виду континуальность пребывания в диалоге и, стало быть, определенную условность, а то и невозможность выделения отдельных «атомов» в нем.

Рассмотрим необходимую для нашей задачи типологию техники. Это, прежде всего, *вещественная* техника, направленная на участие в трудовых процессах материального производства, сегодня – по преимуществу «металлическая». (В инженерной среде существует расхожее выражение «воплотить идею в металле»). В «металлической» технике есть жесткий, манифестирующий саму материальность момент.

Другой тип – это *телесная техника*, даже если это «техническое устройство» и не античный раб (тело которого заведомо предстает как

средство), а господин.⁵ Конечно, только рефлексия новоевропейской «металлической» техники позволила осмыслить телесную технику именно как технику, но, несомненно, – это всегда существовавший важный аспект нашего бытия. В технике тела мы, прежде всего через самих себя, через внутреннее переживание своей телесности обнаруживаем некую стихийную силу, а именно силу внутреннего позыва и порыва, предстающего как страсть, эмоция, как влечение, потребность, и т.д. Нас мучает голод, который не относится к внутренней природе нашего «Я», но тем не менее он непреложен, императивен. Нас томит сексуальность, имморальная, часто направляющаяся не туда, куда бы хотелось сознательному «Я». Если мы рассматриваем свое тело как тип техники, то должны пантеистическим образом предположить и обратно, что у неживой, «металлической» техники тоже есть, хотя и в зародыше, в потенции, свои «потребности», свои «позывы» и томления, выраженные иначе, но по существу наличествующие. И наоборот, если свое тело мы рассматриваем как тип техники, то в нем мы обнаруживаем такие моменты, которые существенны для «металлической» техники – материальность, телесность, вес и габариты, мощность в джоулях, электропроводимость и т.д.

Наконец, третий тип техники мы условно назовем *символическим*. Речь идет о технике духа, о тех способах, которые есть у людей для того, чтобы специально производить, модифицировать и фиксировать смыслы. Вся символическая техника может быть рассмотрена как *текст* в широком значении. *Письмо/чтение* (как оперирование с текстом) в своем единстве оказываются соответственно типом технологии.⁶ Этот тип техники выступает и как книги, и как электронные формы фиксирования информации, и живопись, и декоративная роспись предметов домашнего обихода и др. Именно в рамках чтения и письма развивается рассмотренный нами ранее феномен дневника.⁷ Символическая техника и есть *техника духа*, т. е. она представляет собой те средства и способы, которые есть у людей для того, чтобы производить, изменять и фиксировать смыслы.

Очевидна внутренняя близость символического и вещественного типов техники. С одной стороны, вещественная техника всегда символична. Могучие заводы, плотины и электростанции, баллистические ракеты, автомобили и авианосцы – все это не только сама мощь, но и *символы мощи* даже вне зависимости от тех утилитарных функций, которые этими техническими устройствами выполняются. С другой

стороны, символическая техника обязательно предполагает свое вещественное и энергетическое воплощение. Радиостанция потребляет, к примеру, отнюдь не символическое количество электроэнергии, она выполнена из стали и сплавов, и т.д. Книга представляет собой пакет сброшюрованной бумаги в переплете, который имеет вполне материальный вес, на ее производства затрачивается энергия, лесоматериалы, и т.д.

За письмом/чтением стоит более общая процедура *диалога*. Письмо/ чтение в собственном смысле предстают лишь как некоторые частные формы универсального диалога, возможного в рамках не только письменных средств коммуникации. Технологический смысл диалога состоит в том, что он представляет собой универсальную процедуру, тотальный способ прорваться к Высшему, к духовному из плоскости нашего повседневного бытийствования. Человек, имея лишь абстрактную цель (скажем, «жить в Духе»), в диалоге находит средства, которые позволяют облечь эту цель в живую страсть, которые обеспечивают эту цель той предметностью, которая превращает жизнь в Духе в свершившийся реальный факт.

Диалог может быть осмыслен как в рамках *атомарной* (*корпускулярной, дискретной*) онтологии, с одной стороны, так и с позиций *континуальной* (*волновой, полевой*) онтологии, с другой. Обычно на первое место в теории и практике диалога ставится Сократ. Это конечно верно, особенно если помнить, что Сократ – наследник софистов, сложившийся в более или менее очевидной полемике с ними. Субъективность Сократа очевидна. Он бросает вызов Афинскому народу и в исторической перспективе побеждает в этом дерзком поединке. Его диалоги это по существу замаскированные под диалог монологи, где он, работая с приемом иронии, в конечном счете утверждает свою индивидуальность. В этом плане для Сократа свойственна именно атомарная онтология диалога.

Однако можно проследить и другой путь, параллельный первому, путь не менее значимый. Идея онтологии диалога идет не только от Сократа, но и от Парменида, подчеркнувшего начало единства мира, его континуальность. Парменид действительно растворяется в целом, чувствует себя частью его, не противопоставляя себя ему, как это в конечном счете делал Сократ.

И до сих пор исследование диалога происходит по преимуществу, более или менее бессознательно, в рамках атомарной онтологии ди-

алога.⁸ Иногда кажется, что только она и возможна. Мы же, особенно имея в виду подчеркнутое выше обстоятельство, что мир новоевропейской цивилизации представляет собой технический *континуум*, попробуем посмотреть на диалог не с атомарной, а с континуальной точки зрения и наметим истоки той традиции, которая позволяет это сделать.⁹

Говорить об авторе или о его *интеллектуальной собственности* можно с уверенностью лишь в том случае, если мы выбираем атомарную концепцию диалога, и стало быть корпускулярную концепцию бытия-существования духа.¹⁰ Если же иметь в виду, что существует *поле* духа, или, если воспользоваться образом В.Л. Рабиновича, *гул духа*, то «автор», так сказать, вторичен, он предстает не как корпускула, а как некоторая волна в этом звучащем духовном поле. Континуум современной цивилизации, включающий сплетение вещественной, телесной и символической техники, вот это и есть тот «Солярис» из которого возникают «Я» и Другой, автор, читатель, критик, и т.п.

История философского знания в связи со сказанным вообще является собой не одну столбовую дорогу, по которой шествует муза философии, а множество дорог и тропинок, которые, сходясь и расходясь, и образуют *поле философии*, подобное «полю литературы».¹¹ Муза философии движется *сразу* по нескольким путям, подобно тому как электрон может пролететь сразу в несколько отверстий.

В частности, Новое время кроме *трансцендентальной традиции*, акцентирующей атомарное, «субъект-объектное» видение мира (от Декарта и Канта), знает еще и *диалогическую традицию*, не менее существенную и значимую. Диалогическая философия может быть сопоставлена (конечно же, в диалоге!) с *трансцендентальной философией*. Диалогическая философия освещает взаимосвязь действительности в целостном единстве, а не в противоречиях. Она исходит из конкретного человеческого бытия, из человеческого понимания мира и соответствующего понимания человеком самого себя. Человек в диалогической философии воспринимает себя как «Мы», то есть, *в первую очередь*, в отношениях «Я» с «Ты». Соответственно, мир человека – это общий (можно было бы сказать в духе позднего Гуссерля – «жизненный») мир человеческого совместного бытия, со-бытия. Диалогическая философия видит полноту осуществления такого совместного бытия в совместном между собой говорении, в языке. Она полагает, что человек *первично* не может знать самого себя в качестве субъек-

та «для-себя-я» (Ich-für-sich). Он не соотносится *первично* с объектом, т.е. с миром. Напротив, он принципиально вторичен, – как бы выплавляется из магмы «Мы», обособляется из этого континуума, а уж потом, обособившись, снова вступает с таким же образом возникшими Другими в новые, уже рационализованные отношения.

Напомним основные имена диалогической традиции. Она звучит у И.Г. Гамана,¹² В. Гумбольдта,¹³ Ф.Х. Якоби. В антропологическом плане по существу диалогическую философию развивает и Л. Фейербах.¹⁴ Человек, по его мысли, является собой только *в единстве* с людьми. Даже видение человека К. Марксом, при всей его диалектической напряженности, перекликается с идеями диалогической традиции и углубляет «туистическую» концепцию Л. Фейербаха, («сущность человека как ансамбль всех общественных отношений»¹⁵).

В новейшей философии эту традицию разрабатывают Х. Коген, М.М. Бахтин, Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер. Диалогическая философия получает существенные обоснования в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера (бытие-с-другими как базовый способ человеческого бытия) и в экзистенциальной философии К. Ясперса (коммуникация в качестве важнейшего посредника и свидетельства о человеческом бытии). Диалогическое отношение, «сфера между», является исходной ситуацией у М. Бубера. Из этой сферы сначала выделяются «Я» и «Ты», а потом они получают возможность вступать в отношения.¹⁶ Особое теологическое выражение диалогическое философствование находит в диалектической теологии.¹⁷ Г. Марсель, в частности, в каждом человеческом отношении ищет доверие и надежду на контакт с абсолютным «Ты».

Сосредоточимся для более подробного анализа только на фигуре И.Г. Гамана.¹⁸ Как с «технологической» и континуальной точки зрения может предстать диалог, осуществляемый и исследуемый Гаманом?

Гамановское учение интересно для нас, прежде всего, тем, что в нем весьма определенно выражено *экзистенциальное* измерение диалога, позволяющее выявить связь техники духа с упомянутой выше телесной техникой. Включение в диалог не только Другого, но и *тела* Другого позволяет раскрыть некоторые энергии, таящиеся в теле, – осмыслить эти энергии как средство для прорыва к Высшему.

Какова общая экзистенциальная ситуация диалога? Само наличие

Другого, даже в первоначальном отвлечении от телесности, мобилизует мое «Я», побуждает к высказыванию и представлению, что, в частности, используется в эвристических технологиях «мозговой атаки». В диалоге «Я» поставлено в позицию актера, который стремится завоевать Другого.¹⁹ Уже в этом отношении диалог являет собой своеобразное «устройство», включающее нас в объективную стихию речи.

Вкус к диалогу у Гамана в значительной степени вызван особенностями его личности. В Гамане мы можем в очередной раз наблюдать, как личная судьба философа и литератора переплетается с его учением и с тем континуумом, в котором философ находится, плотью от плоти которого он является. Противоречие между формой индивидуального существования и творческой деятельностью у Гамана принимает символическое значение.²⁰ Совсем не случайно Гегель подробно обзревает в первую очередь *историю жизни* этого странного мыслителя, оставляя на втором плане собственно его теоретические построения.²¹

Культурная ситуация в Германии конца XVIII – начала XIX в. сложилась так, что там расцвело высокое искусство дружбы. Диалог предстает у Гамана как конкретное бытийствование *дружбы*, как *духовная технология дружбы*. С этой точки зрения мысли Гамана о диалоге есть теоретическая рефлексия этого своеобразного и древнего, восходящего по крайней мере к античной Греции искусства.²²

Показательна позиция Гамана по отношению к школьной драме. Предыстория «Пяти пастырских посланий о школьной драме» такова. Друг И.Г. Гамана И.Г. Линднер, ректор гимназии в Риге, опубликовал сочинение о школьных спектаклях. С его точки зрения в школьной драме должна господствовать простота, поучительность и морализм. Философ Т. Аббт отверг саму идею школьной драмы: школьники, мол, не способны воспринять сложную интеллектуальную и этическую проблематику. Гаман, в свою очередь, стал защищать постановку драм в школе, поскольку она есть *инструмент*, способствующий воспитанию свободной творческой личности, – способности к дружбе, – к диалогу. Не нужно никакого дидактизма, никакой ригористической «драматической правильности». Драматическое действие это способ освобождения молодого человека от внешних обстоятельств. Драма – это путь к обновлению и простоте.

Энтузиазм И.Г. Гамана по отношению к постановке драмы в школе существенен, ибо он выражает отношение к самой возможности

научиться диалогу в процессе самого диалога. Это и означает, что любой диалог всегда есть для него своеобразная технология, которой гарантированным образом можно овладеть. Драма представляет собой некоторый «образцовый диалог»; она есть матрица, с помощью которой человек может пробудить и сформировать свою духовную активность. Молодые люди, «входя» в драматическое действие, в драматическую игру творческим образом интериоризируют эти диалоги. Гаман даже говорит о том, что можно «положить начало школе, построенной на игре»,²³ а «драматическое искусство можно с самого начала полагать чрезвычайно удобным и выгодным *орудием* общественного по преимуществу воспитания».²⁴ Таким образом по существу решается как вопрос о *социализации* в процессе образования, так и вопрос о генезисе социально культивированной креативности. Общение в рамках школьной драмы, представленная с помощью тел на сцене духовная ситуация, все это выступает источником развития, позволяющем для прошедшего такое обучение в дальнейшем *жить в Духе*.

«Значительность диалога» предстает как характерная черта школьной драмы.²⁵ Воспитатель «под управлением которого находится маленькая республика детей, и вся должность которого имеет наибольшее сходство именно с драмой в пяти действиях... этот человек может более основательно знать *пружины* диалога и более ловко пользоваться ими, чем самые знаменитые солилоквисты Шефтсбери и Дидро».²⁶

Здесь, как видим, в рассуждение включается понятие *солилоквиш*, т.е. разговора с самим собой, *внутреннего диалога*. На первый взгляд кажется, что Гаман, по крайней мере, применительно к школе, низко оценивает солилоквию (и солилоквистов). Можно предположить, что неприязнь к солилоквию у Гамана носит экзистенциальный характер. Эта неприязнь связана с тем, что он сам слишком часто переживал одиночество и сам оказывался в положении солилоквиста невольного. Глубинный смысл позиции Гамана, в конечном счете, состоит в том, что внешний диалог, так сказать, «коллективно разучиваемый» в школьной драме, выступает в качестве источника внутреннего диалога. Ведь внутренний диалог есть более совершенная форма диалога, открывающая возможность к диалогу с Богом, к тому же это такая форма, которая выступает в качестве инструмента для дальнейшего развития внешних диалогов.

Внешний диалог это только «стартер», запускающий автономное функционирование и развитие индивидуальности, запускающий ее ак-

тивную позицию как по отношению к миру, так и по отношению к Богу. Здесь обнаруживается также компенсаторная природа всякой технологии. Последняя возникает тогда, когда возникает разрыв между наличными императивными целями и недостаточными средствами. Технология направлена на компенсацию недостаточности наличных средств.

Косноязычный Гаман ²⁷ только и мечтал об общении и дружбе, только и жил мечтой о душевном диалоге. Сопоставляя теорию и собственную судьбу теоретиков, мы часто наблюдаем, что эти теоретики не могли достичь контакта с современниками, а потому напряженно теоретизировали об этом контакте. Диалог у них часто выливается в форму монолога: выкрикивание своих идей в пустоту, наедине со всеми.²⁸ Гаман, озабоченный нравственно, только и думает, что о дружбе, т.е. не столько об эвристическом результате диалога, сколько о самой процессуальной или экзистенциальной его стороне. Он страстно хочет «быть другом» в высоком смысле этого слова. Но дружба «не получается». Это состояние души Гамана хорошо передается русским словом «неприкаянность». Мелкий провинциальный таможенный чиновник в Пруссии ненавистного ему Фридриха II, который по преимуществу вел жизнь приживала при богатых друзьях,²⁹ хотел, обратить на себя их благосклонное внимание, а для этого он хотел удивить мир, поскольку мир его не принимал. В античности он искал те технологии, которые позволили бы ему разрешить эти его личные проблемы. Но реальные средства оказывались не вполне адекватными. Они не могли решить экзистенциальных проблем Гамана.

У кого не получается диалог со своими «ближними», тот в некотором роде сублимирующим образом обречен на деятельность, которая может быть рассмотрена как диалог с «дальними». Так, в частности, у Гамана, речь идет о выполнении «божественных деяний, трудов и предприятий во спасение всего мира». У кого «не получается» диалог с «ближними», тот озабочен технологией диалога, тот озабочен теми средствами, тем методом, с помощью которых можно достигать заведомо гарантированного результата. В Гамане мы можем наблюдать оба этих момента. С одной стороны, он активно вызывает ко всеобщему, а с другой стороны, он ищет технологические по своей сути приемы такого воззвания.

Необходимо обратить внимание на специфику Гамановской техники диалога. В отличие от привычного нам единства рациональности и тех-

нологии, когда технология считается рациональной по определению, мы встречаемся здесь с некоторым архаическим пластом, по существу – с *пратехнологией*. И.Г. Гаман особенно подчеркивает свою оппозицию ко всякому рационализму в понимании человеческой активности, акцентирует развертывание интуитивных творческих способностей человека, призывает освободить общение с высшим от догматической скованности дискурсивными человеческими мнениями. По существу речь идет о той технологии, которую можно осмыслить как магию.³⁰

Диалог с дальними, на который оказывается обреченным Гаман, приобретает специфическую креативную форму. Поэтому и И.Г. Гаман характеризуется подчеркнутой креативной установкой. Известно, что творчество, креативная деятельность вообще – это всегда диалог. Но верна и обратная формула: не только творчество – это диалог, но и диалог это всегда творчество, готовность отойти от стереотипа, смело броситься в импровизацию, и т.д. Парадоксальным образом диалог это такая эвристическая технология, которая нацелена на преодоление любой технологии, в том числе и самой себя. Креативность всегда так или иначе предполагает экстернализацию, опредмечивание, овеществление. Креативность, в конечном счете, есть *творчество текстов*. Текст в широком смысле это не только специфическая символическая техника, но вещественная техника вообще.

Креация Гамана это, конечно, прежде всего не создание вещей, а создание отношений, креация дружбы; от Бога ему дано «предназначение помочь своим друзьям достигнуть самопознания».³¹ Гаман строит технологию своих диалогов по вполне определенным образцам.

Во-первых, это горизонтальные диалоги Сократа с учениками, и во-вторых, это вертикальный диалог с Богом. Гаман чувствует свою глубинную близость по философскому воззрению с Сократом и даже первый труд называет: «Socratic memorabilia». Сократ – идеал *философа-героя*. Гаман считает, что Сократ, как Христос, отвергнут и казнен за стремление к истине. И сам Гаман видит себя в этом ряду. Он, по ироническому замечанию Гегеля, «с точки зрения стиля...смешивает Сократа и себя самого».³²

«Сократические достопамятности» – это изложение и демонстрация позиции, которую он хочет занять: вести себя как Сократ, который был несведущим и выставлял свое незнание напоказ, чтобы привлечь сограждан и вести их к самопознанию и к познанию глубоко сокрытой

истины».³³ Идентифицируясь с Сократом, Гаман разрабатывает его стилистику *практически* и, прежде всего, акцентирует внимание на диалоге как технике, провоцирующей *спонтанность* и *импровизационность* сократических бесед. Гегель упрекает Гамана в недостаточном знакомстве с античными текстами. Но, будучи мастером сократовского диалога, вовсе не нужно быть знатоком буквы античных текстов, как не обязательно быть хорошим механиком, чтобы виртуозно водить автомобиль. Задача состоит в том, чтобы схватить сократический дух, т.е. главное в технологии диалога. Ведь возможна и другая крайность: профессионал, свободно ориентирующийся в текстах Платона и Ксенофонта, но чуждый самой технике сократической беседы. «Что может быть естественнее³⁴ того, что он (Сократ – К.П.) увидел себя вынужденным всегда задавать вопросы, дабы стать умнее; что он *легковерно* принимал всякое мнение за истинное и серьезному исследованию предпочитал *испытание через насмешку и причуды*, что он высказывал просто *то, что приходило в голову...*»³⁵

В этом пассаже Гамана видится амбивалентность сократического метода, его двойственность как вытекающее из спонтанности и импровизационности хождение по краю «несерьезности», «глупости», даже «юродивости». Технология Гамановского диалога стохастична. Ошибка, странность, небрежность, случайность используется для того, чтобы получить не бывший ранее, новый результат.

Урок, вытекающий из этой амбивалентности для современных теоретиков диалога, состоит в том, что при всей мощности данного интеллектуального средства (и, может быть, именно по причине этой мощности, рождающей действительно новое) нельзя ждать от него стопроцентной гарантии успеха, измеряемого мерками «серьезности», «основательности», «научности» и т.д. В таком образом понятом сократическом диалоге всегда присутствует игра, смех, всяческая «беллетристика» и «несерьезность». Это есть условие возможной новизны, получаемой коллективно в процессе взаимного возбуждения, это есть условие самой возможности существования *инновационного* диалога.

Одному из своих произведений («Aesthetica in Nuce») Гаман дает подзаголовок «Рапсодия в каббалистической прозе». Почему «рапсодия»? Эта метафора существенна. Она вводит целый ряд коннотаций с одной из самых совершенных традиционных технологий – с музыкой. Напомним, что в Древней Греции рапсодия представляла собой *дек-*

ламацию *нараспев*, пение (с сопровождением) сказителем-рапсодом отрывков из эпических поэм Гомера. Рапсодия возрождается в европейской музыке начала XIX в. как жанр инструментальной (фортепьянной) музыки (В.Р. Галленберг, В.Я. Томашек, Я.В. Воржишек и др.) и понимается романтиками как произведение *свободно «любящегося» и не скованного какими-либо рамками* музыкального высказывания.³⁶ Вот и для Гамана момент свободы и произвольности наиболее существенен и принципиален. Ведь именно свобода дает возможность построения стохастической техники.

С этим же связана и одна весьма характерная особенность стиля. Речь идет о *принципиальной несистематичности* текстов Гамана (в отличие, скажем, от подчеркнуто систематических произведений И. Канта – его друга и постоянной «точки отсчета»).³⁷ Гамановское философствование – страстный, вдохновенный, можно даже сказать, *любящий* пересказ чужого слова, следующий за прихотливыми его изгибами. Если даже предположить, что в слове Другого и есть исключительно *своя* логика, присущая только ему, и никому больше,³⁸ то она не дана мне. В чужом слове я всегда подозреваю не столько своеволие Другого, сколько некоторые высшие основания. Слово, за которым следует философ в своем пересказе, идет, в конечном счете, от Бога. Вот почему *быть в диалоге*, по Гаману, значит *быть интерпретатором*, причем не интерпретатором своеволия Другого, а интерпретатором высшего порядка мира, который раскрывается *с помощью* Другого. За словом Другого я слышу Бога. Другой выступает как своеобразное техническое средство, инструмент с помощью которого я могу слышать Бога.

«Несистематичность» в этой традиции принципиальна потому, что она выражает его природу как ответ в диалоге, как реакцию на реплику собеседника, *приспосабливающуюся* к нему, включающуюся тем самым в контекст диалога. Это относится и к философскому диалогу. М. Фуко называл именно *эссе* философской формой по преимуществу.

Напротив, систематическое изложение всегда жестко монологично, представляет собой вырожденный, спрямленный монолог, где мыслитель высказывает свои умозаключения, не приветствуя, точнее, просто игнорируя мнения, не входящие в его систему понятий. Поэтому «несистематическая» форма философствования всегда, что называется, «от века» сопровождает «систематическую», как шут сопровождает короля.

Другая фигура, с которой идентифицируется Гаман, это библейский Иов. Она существенна потому, что «тяжба/дружба» Иова с Богом,

один из классических образцов *вертикального* диалога, в котором осуществляется иерархическое отношение.³⁹ Характерно одно признание И.Г. Гамана: «Сегодня, с Богом, начал я перечитывать во второй раз *Священное писание*. Поскольку мои обстоятельства вынуждают меня к величайшему одиночеству, пребывая в котором сижу и бодрствую, как воробей на коньке крыши, противоядие от горечи печальных размышлений над прошлыми моими безумствами, над злоупотреблениями благодеяниями и жизненными обстоятельствами, которыми провидение столь милостиво хотело отличить меня, нахожу в обществе моих *книг, в занятиях и упражнениях*, доставляемых ими моим мыслям. *Науки и эти друзья моего разума*, вместо того, чтобы утешать меня, скорее, наоборот, испытывают мое терпение, словно Иова, и вместо того, чтобы смягчить боль ран, причиненных опытом жизни, скорее заставляют их еще больше кровоточить».⁴⁰

В этом тексте чувствуется великая тоска и обреченность на одиночество. Дружба с ближними, как симфония или концерт диалогов, должна бы спасти Гамана, если бы он был способен к дружбе. Но эта способность у него проблематична. С одной стороны, «главная черта Гамана – это постоянство в дружбе»,⁴¹ дружба для него – божий дар.⁴² И в то же время, с другой стороны, напряженная рефлексия своей неспособности к дружбе. «Гаман описывает состояние этого внутреннего беспокойства как подавленность, которая перед лицом самой благожелательной дружбы, понимаемой и признаваемой им, не могла перейти в благожелательное отношение к друзьям, а тем самым в открытые и чистосердечные отношения. У французов есть краткое обозначение для человека с этим свойством души, которое можно было бы назвать злобностью; такого человека они называют *un homme mal élevé* (дурно воспитанным), с правом рассматривая доброжелательность и открытость как ближайшие последствия хорошего воспитания».⁴³

Сама невозможность выстроить горизонтальные диалоги по сократическому типу является условием построения вертикальных диалогов по типу Иова. И в этих диалогах «по Иову» особую роль играют «тексты», которые предстают как Священное писание, книги вообще, так и «занятия и упражнения» с ними. На смену телесной технике живого общения приходит опосредствующая общению символическая техника, причем сами означающие здесь отрываются от означаемого, диктуют означаемому свое содержание.

Тексты самого Гамана (т.е. производимая им самим символическая техника) специфичны и могут быть поняты в рамках тех задач, которые решает Гаман. Духовная техника, которую он использует, представляет собой малопонятные, наполненные цитатами на латинском, греческом и древнееврейском языках тексты, которые выламывались из норм тогдашнего литературного этикета. Они представляли как смесь историко-философских концепций и, исполненного неуместного откровенничания, рассказа Гамана о своей собственной личной жизни. Он так и рвется открыть кому-нибудь свои самые последние тайны. «Гаман..., видимо, дал возможность г-ну Беренсу (друг Гамана – К.П.) ознакомиться с его жизнеописанием... Беренс отмечает, что он читал это жизнеописание с чувством омерзения».⁴⁴ Вспомним, что подобные же чувства испытывали и современники Ж.-Ж. Руссо, знакомясь с его «Исповедью». В сущности это и понятно. Тексты, предназначенные Богу, вызывают ужас у ближних. Но общий контекст жизни Гамана таков, что и с Богом с помощью таких средств не удастся достичь единства. Результат опять оказался не таким, каким он мыслился на уровне цели.

Итак, дружба, реализуемая в диалоге, предстает в качестве испытанной традицией технологии духа. Мы видели, что у Гамана эти диалоги представляют собой довольно отчетливо отделенные «машины» двух типов: предназначенные для общения с ближними и предназначенные для общения с Богом. Они иерархически соподчинены: сократические беседы проторяют дорогу к страстным молитвам Иова. Сократические беседы – необходимое взрыхление почвы для божественного посева. Но вполне естественно, что обе эти машины оказываются несовершенными, отягощенными несовершенством «земных» средств, дающими не совсем тот результат, на который Гаман страстно рассчитывал.

В сочинениях Гамана обнаруживается и еще один момент, представляющий собой момент в технологии духа и особенно интересный тем, что сближает Гамана с современным постмодернистским философствованием. Гаман не ограничивается включением в диалог символической техники, но активно и многообразно использует также и телесную технику. Речь идет, в частности, об акценте на *сексуальность*, особенно в работе «Опыт Сивиллы о браке». Энергия диалога черпается не только из источника дружбы, возбуждающей и плодоносной, но также и из источника сексуальности. Техника духа находит подкрепление в телесной технике. Не только дружба, но и чувственная любовь оказывается причастной к импульсам диалога.

Диалогическая традиция вообще, в противоположность трансцендентальной, особое внимание уделяет сфере отношений мужчины и женщины, шире – *проблеме телесности*. Достаточно вспомнить, например, философию любви Л. Фейербаха. Это обстоятельство весьма принципиально и его необходимо пояснить подробнее. Дело в том, что все рассуждения о теле и духе в рамках трансцендентальной философии предполагали дух как самопрозрачное «Я», лишенное пространственных и временных характеристик, бесплотное, бессмертное, бесполое, вневозрастное, внеэтническое и т.д. Диалогическая философия определенно подчеркнула, и это видно уже в построениях Гамана, что мы на самом деле являемся *телами*, телами любящими, страдающими, больными, эксцентричными, а не только «сознаниями» своих тел. Как остроумно заметил уже современный исследователь, несомненно продолжающий диалогическую традицию: *Не только я обладаю своим телом, но и тело обладает мной.*⁴⁵ В этом плане тело не только средство для прорыва к Высшему, но и само Высшее может быть рассмотрено как способ утверждения телесности.

Морализирование, третирующее плотскую любовь как нечто постыдное, нечистое и непристойное, согласно Гаману, наносит оскорбление Богу. Ведь не может быть постыдным, нечистым, непристойным созданное Богом. Все созданное Богом свято. Кроме того, способность к деторождению это один из моментов человеческого богоподобия: человек может создавать детей подобно тому, как Бог создал человека. Плотская любовь, таким образом, это путь к Богу. Вспомним романтическое общее место: «Возлагая руку на тело человека, я прикасаюсь к Богу». Бог есть любовь; Он, в частности, есть и половая любовь, плодоносное взаимоотношение между полами.

Введение телесности в мышление обычно (и вполне справедливо) связывается с реакцией на абсолютный идеализм Гегеля и обозначено именами Шопенгауэра, Ницше, Фейербаха, Маркса, Фрейда и др. Воля Шопенгауэра, практика Маркса, либидо Фрейда выражают, по существу, тенденцию, заново тематизирующую телесность. «... Тело есть идея более поразительная, чем старая «душа»... Телесные функции принципиально в миллион раз важнее, чем все красивые состояния и вершины сознания: последние представляют лишние украшения, поскольку они не являются орудиями для упомянутых телесных функций. Вся *сознательная* жизнь, дух вместе с душой, вместе с сердцем, вместе с доб-

ротой, вместе с добродетелью, – на чьей службе они состоят? На службе у возможно большего совершенства средств (средств питания, средств подъема основных животных функций)».⁴⁶

Однако в элементарных курсах по истории философии остается в тени то обстоятельство, что парадигма телесности *уже присутствовала* в учениях диалогической традиции, которая развивалась *параллельно* трансцендентной философии. Свидетельством в пользу этого тезиса и является концепция телесной любви в философии Гамана, как впрочем, ярко она была представлена и у де Сада, который также активно включает телесную технику в решение предельных задач либертена.

Теперь, после описания экзистенциального контекста, мы можем перейти к изложению собственно теоретических позиций И.Г. Гамана, его собственной рефлексии диалога. Каков бы ни был сам И.Г. Гаман как личность, для нас существенно, что он уже в XVIII в. весьма определенно и убедительно определял диалог как инструмент (в наших терминах – технологию) и выявлял движущие силы, заставляющие человека стремиться к пребыванию в диалоге.

Современная исследовательница творчества Гамана Г.Г. Диксон характеризует его позицию как *«реляционный метакритицизм»*.⁴⁷ Слово «реляционный» обозначает здесь позицию, акцентирующую в человеческом бытии непрестанное общение, взаимообогащение и взаимопонимание. В русской философской терминологии такая «реляционность» могла бы быть передана как *«диалогичность»*. Это, без сомнения, центральная идея, пронизывающая все рефлексии Гамана.

И.Г. Гаман через экзистенциально напряженные идентификации различает три типа диалога: *горизонтальный* (через свою идентификацию с Сократом), *вертикальный* (через свою идентификацию с Иовом) и *внутренний* (через идентификацию с Шефтсбери и Дидро).⁴⁸ Концепция Гамана, в конечном счете, скорей тяготеет к субъективистской позиции в рамках «диалогической философии», что определено напряженной экзистенциальностью его текстов. В этом отношении Ф.Х. Якоби, полагающий, что межчеловеческие (в современной терминологии – «межличностные») отношения базируются на диалоге Бога и человека,⁴⁹ представляется более объективистом. Горизонтальные диалоги, так сказать, «диалоги дружбы», занимают в видении Гамана существенное и конструктивно оправданное место. Конечно, Бог для этого немецкого мыслителя XVIII века, не прошедшего еще ниц-

шеанских уроков «Смерти Бога», весьма существенная фигура. *Но Гаман не столько в друге видит Бога, сколько пытается в Боге увидеть друга.* Экзистенциально он все же переживает себя более как Сократ, чем как Иов.

Иными словами, экзистенциальная напряженность Гамана задушевно-горизонтальные диалоги делает ведущими по отношению к вертикальным диалогическим отношениям. Анализируя диалог, Гаман на первое место ставит страсть, а не абстрактное, рассудочное философствование. *Страсть к истине* конкретно реализуется как страсть к непрестанному общению. *Страсть к истине*, скажем мы, для Гамана – это *страсть к диалогу*.

Теперь становится понятным, почему Гаман активно включает в свои теоретические произведения автобиографические моменты. Он, может быть бессознательно, вводит в познание индивидуальность познающего, прежде всего, свою собственную индивидуальность, тем самым *олицетворяя* познаваемое.

Каким же образом в этой ситуации уберечь *истину*, возникающую в диалогах с Богом, от ошибок пристрастности и субъективности, естественных в сократических диалогах? Философ должен уподобиться художнику, делающему шаг назад от холста, чтобы охватить единым взором всю созданную им картину в целом. Уберечься от субъективности в этой ситуации можно, только постоянно подвергая оценке свое собственное видение, свое собственное творчество, свои собственные мастерство и вкус. Подобная неустанная саморефлексия, самокритика (естественно, невозможные без солилоквии) должны дополняться вытекающей из любви к Иному страстью познать истину таковой, какова она есть. Таким образом внутренний, интимный диалог, солилоквия, предстает в качестве необходимого условия духовной жизни, – диалогов горизонтального и вертикального.

По существу Гаман имеет дело с методом, который сегодня именуется *герменевтическим*. Он конфронтирует с принципом объективности, хотя в итоге, рефлектируя во внутреннем диалоге свою собственную субъективность, оказывается «более объективным», чем те, кто всерьез считали себя способными отстраниться от собственной индивидуальности и быть «действительно объективными». Принятие идеала «непредвзятого исследования» еще не есть гарантия от возможных ошибок и заблуждений. Рефлексия самого себя как пребывающего в

любящем диалоге, постоянный самоанализ этого пребывания могут лишь ослабить неизбежность ошибок субъективности.

Гаман, находясь в рамках парадигм своего века, но, стремясь их преодолеть, принципиально избегает выбора между эмпиризмом и рационализмом. Это связано с тем, что чувственный опыт понимается им глубже, чем его понимали эмпирики того времени. Для Гамана это – *чувственный опыт любви и общения*, т.е. глубоко личный, даже интимный (непередаваемый в рациональной форме) не эмпирический, а *сверхэмпирический* опыт переживаний и откровений, делающий индивидуальность такой, какая она есть в своей неповторимости. Такой она раскрывается для самой себя и для Другого в интимном диалоге.

Гаман называет свою философию «эстетикой», толкуя это слово так широко, как по преимуществу не принято в XX в.⁵⁰ Вспомним то обстоятельство, что в XVIII в. слово «техника», только входившее в оборот, еще не было общеупотребительным. Говорили о «ремеслах» и «искусствах», имея в виду технику и технологию. Гаманова эстетика это и есть своеобразная технология. Она не столько философия прекрасного, сколько *концепция эмоционального*; это философия энергетики, – чувства и страсти, побуждающей к пребыванию в диалоге. Основная тема «эстетики» Гамана – *связь чувства с языком*, т.е. связь энергии чувства и техники языка.

Бог, вступая с нами в диалог, раскрывает мир в нашей чувственности. Само сотворение мира Богом трактуется как «чувственное откровение». Страсть и чувство, энергия укоренены в *образном* восприятии, а потому не абстракция, не сухой академический язык, а поэзия – исконный и родной язык человечества, связывающий его с Богом. В поэзии язык и чувство сливаются в органическое целое. На поэтическом языке, в страстной, энергичной игре со смыслами, с языковой формой осуществляется и диалог с Богом. Поэтическая увлекательная игра есть способ образного постижения мира, наиболее адекватный с такой точки зрения способ познания действительности и общения с Богом.

Для Гамана не существует противопоставления языка и мира. Речь – не первичное описание и представление мира, а просто перевод того, что уже есть, в воспринимаемый человеком «текст». Иначе говоря, мир, реальность, вещи – это также своеобразный текст, который должен быть «переведен» в другой текст.⁵¹ Когда человек в диалоге переводит свою мысль в слово, то он *не искажает истинную мысль, а порождает ее*,

в противоположность Тютчевскому «мысль изреченная есть ложь». Я порожаю мысль в диалоге, я окончательно оформляю мысль, высказывая ее в слове, я, наконец, *только в диалоге* могу понять свою собственную мысль до конца.⁵²

Ясно, почему человек неизбежно и страстно стремится к диалогу, – как мыслящее существо он – *есть, наличествует и бытийствует* именно в диалоге. Дело в том, что стремиться к диалогу значит, в конечном счете, стремиться к самому своему *существованию*.

Язык так же сопричастен миру, как и чувство. Он есть та связь, то «отношение-между», которое и представляет собой бытие. Конечно, язык можно испортить, засорить и омертвить абстрактными конструктами, и тогда он будет не ключом к проблемам бытия, а стеной, отделяющей человека от мира и от Бога. Но это уже проблема *стиля* философствования, проблема совершенства технологии духа.

Источники энергетики диалога в том, что коллективное познание в диалоге, в беседе – это не только нечто утилитарно необходимое, полезное человеку, но и его нравственный *долг*. Сотворив мир, Бог раскрыл себя для нас в этом мире, и теперь он не может быть постигнут вне этого мира. Диалог с Богом опосредствуется как диалог с миром. Познавая мир, мы постигаем Бога. Суть происходящего диалога – самораскрытие Богом своей сущности. Взаимоотношения человека и Бога не могут быть сведены к личным отношениям, даже если иметь в виду, что это личное отношение между создателем и созданным. В их диалог включается все творение целиком, а потому он обретает черты *безмерности*. Из окружающего мира нельзя «вычитать» *всю правду* о Боге. Подобно рапсоду, человек имеет в наличии отдельные части поэмы, из которых он пытается сложить целый текст.

Поскольку диалогу придается столь существенное значение не только в горизонтальных отношениях между людьми, но и в вертикальном отношении с Богом, то естественно весьма важным оказывается *язык*. Так или иначе, в эпоху Гамана *теория диалога* почти всегда представляла собой инобытие теории языка.

Согласно ведущему теоретику того времени Гердеру, налицо единство, нерасторжимая связь эмоционального и разумного в происхождении языка и в его природе. Могут ли животные звуки стать языком, если нет разумного их осмысления? – Конечно, нет! Может ли разум существовать до языка? – Тоже нет! По Гердеру, Бог, приняв участие в создании языка, устранился от его повседневного функционирования.

Люди общаются друг с другом, черпая эмоциональную энергию по преимуществу в своих «горизонтальных диалогах». Гаману импонировала Гердерова идея относительно единства эмоционального и рационального в природе языка. Однако он полагал, что Бог *постоянно* вовлечен в «повседневный» диалог с человечеством.⁵³ Иначе говоря, эмоциональная энергия горизонтальных диалогов все время «подпитывается» божественной силой, придавая им насыщенность, страстность. Современный цивилизованный язык невозможен, по Гаману, без Бога так же, как и без человека, а потому налицо ответная энергия человека в его горизонтальных и вертикальных диалогах с Богом.

Итак, по Гаману, язык имеет одновременно и божественную, и человеческую природу. Этим двум природам и соответствуют два типа диалога, которые были обозначены нами как сократические беседы и молитвы Иова. Язык, пребывание в диалоге, предшествующие всякому знанию, рассуждению и пониманию, имеют ту энергию, которая это знание, рассуждение и понимание «приводит в действие». Поэтому и сущность человека, его отличие от животного не могут быть сведены к одному лишь разуму; сущность человека состоит в том страстном напряжении, в той энергии, которые порождает языковая среда, языковой континуум, иначе говоря, они коренятся в самом языке.

TECHNOLOGY OF SPIRIT: TOWARDS A MODERN READING OF DIALOGUE TRADITION

Constantin S. PIGROV
(*St. Petersburg*)

Three types of techniques are analyzed: 1) material, connected with material production; 2) corporal, determined by mechanics of human body; 3) spiritual, representing means of creation, transmission and storage of symbols. Technology is seen as being of techniques, its functioning and development.

Dialogue is considered as a technology of spirit, that is communication mediated by symbolic techniques in dialogue. The example of J.-G. Hamann shows symbolic techniques in dialogue to be complemented with corporal and material ones.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сам термин «техника», в противоположность «техне» и «машине» новоевропейского происхождения. Он утвердился в европейских языках только в 18 веке. См.: *Будагов Р.А.* История слов в истории общества. М., 1971, разделы, посвященные словам «техника» и «машина».

² См. напр.: *Ferkiss V.C.* Der technologische Mensch. Mythos und Wirklichkeit. Cristian Wegner Verlag, 1970.

³ Имеется в виду «встреча» в ней духа и природы. См.: *Бек Х.* Сущность техники. // *Философия техники в ФРГ.* М., 1989. С.172-190.

⁴ См.: *Трубников Н.Н.* Категории «цель», «средство», «результат». М., 1967.

⁵ См. напр.: *Мосс М.* Техники тела. Доклад, сделанный во Французском психологическом обществе в 1934 г. (Пер. с фр., предисл. и примеч. А. Б. Гофмана). // *Человек*, 1993, № 2. С.62-79.

⁶ См.: *Пигров К.С.* Техника и смысл человеческого бытия. // *Онтология и гносеология технической реальности. Ценологические исследования* Вып. 5, М.: Центр системных исследований, 1998. С.69-79.

⁷ См.: *Пигров К.С.* 1) Дневник: общение с самим собой в пространстве тотальной коммуникации // *Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации.* СПб., 1998. С.200-219; 2) Дневник как мнемоническая технология самовоспитания // *Мнемонические технологии в образовательном процессе.* СПб., 2001; 3) О перспективах практической философии: тематизация Дневника. // *Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии* / Под ред. Галимова Б.С. и др. Уфа-СПб., 2001, и др.

⁸ См., напр., : *Социокультурное пространство диалога.* М.: Наука, 1999.

⁹ Наше рассуждение касается и того диалога, который незримо осуществляется здесь, в самом этом тексте, – по поводу диалога. Вопрос о диалоге смыкается с вопросом об *авторе*. В какой мере то, что я пишу здесь, «принадлежит» именно мне? В какой мере я являюсь автором данного текста? Мой доклад был задуман как *реакция* на доклад М.С. Кагана, т.е. он представляет собой *ответ* в диалоге с М.С. Каганом. Возможно, что и М.С. Каган своим докладом также хотел кому-то *ответить*, может быть, и мне. Я должен обозначить также и тех, кто не участвовал в этой конференции, но тем не менее также фактически является «соавтором» (в смысле «со-беседника») моего выступления, участником незримого диалога, подобного «незримым колледжам», поименованным в науковедении. Скажем, речь может идти о Г.М. Бирюковой, которая заинтересовала меня проблемой диалога и у которой я чему-то научился как, надеюсь, и она что-то узнала от меня. См.: *Бирюкова Г.М.* Диалог. Социально-философский анализ. Специальность 09.00.11 – социальная философия. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. СПб., 2000.

¹⁰ Такая позиция весьма удобна в связи с необходимостью решения вопросов об интеллектуальной собственности. Автор это человек, который в той или иной

форме прилагает усилия к созданию текста, который получает в той или иной форме награды за *свой* текст, который, наконец, несет *ответственность* за него.

¹¹ Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение, №45 (2000). С. 22-87.

¹² Hamann J.G. Gedanken über meinen Lebenslauf. S. 1., 1821. См. также: Dickson G.G. Johann Georg Hamann's relational metacriticism. Berlin; New York, 1995.

¹³ См., в частности: Гумбольдт В. Язык и философия культуры. (Перевод с немецкого М.И. Левиной). М., 1985.

¹⁴ Фейербах Л. Основы философии будущего // Избранные философские произведения. Т.1, М., 1955.

¹⁵ Маркс К. Тезисы о Фейербахе. // К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв. в 3-х т., Т.1, М., 1979, С. 1-3.

¹⁶ О диалогической философии М. Бубера см. гл.1.

¹⁷ Theunissen M. Der Andere. 1965. – Здесь приводится подробный список литературы.

¹⁸ На русский язык труды Гамане переводились мало. См.: Гаман И.Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. // Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах, т. 2. / Редактор-составитель В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1973, С.149-159; И.Г. Гаман. Размышления о достопочтенном Сократе / Перев., вст. ст., коммент. В. Гильманова // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2000. № 1.

¹⁹ См.: Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм. (Перевод В. Бибикина) // Проблема человека в западной философии / Составление и послесловие П.С. Гуревича. М.: Прогресс, 1988. С. 207-228.

²⁰ См.: комментарий к публикации: Гаман И.Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. // Идеи эстетического воспитания, Антология в двух томах, т.2. Редактор-составитель В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1973. С. 148.

²¹ Это произведение Гегеля по свидетельству Эккермана высоко ценил Гёте. См. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте / Перевод Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. С. 290, 559-560.

²² См. показательное обсуждение Гёте с Эккерманом книги «Переписка Якоби с друзьями». Там есть несколько тонких замечаний о самой природе дружбы. По словам Гёте Якоби любил его как человека, но не разделял его устремлений, а потому их связывала «только дружба». Напротив, Гёте полагает, что в его отношениях с Шиллером общие устремления были «наилучшим связующим звеном», «а в так называемой дружбе мы оба не нуждались». Эккерман И.П. Разговоры с Гёте. С. 228-229.

²³ Гаман И.Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. С. 149.

²⁴ Гаман И.Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. С. 150-151. Выделено мной – К.П.

²⁵ Гаман И.Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. С. 151, выделено мной – К.П.

²⁶ *Гаман И.Г.* Пять пастырских посланий о школьной драме, С. 151, выделено мной К.П.

²⁷ О косноязычии Гамана см.: *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана / Перевод И. Нарского. // Гегель Г.В.Ф.. Работы разных лет, т. 1. М., 1970. С. 620.

²⁸ См.: *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана, С. 615.

²⁹ Сколько горькой иронии в самом этом достаточно устойчивом словосочетании «богатые друзья»!

³⁰ Ср.: *Булгаков С.Н.* Искусство и теургия (фрагмент)// Русская мысль, 1916. № 12, вторая пагинация с.1-24.

³¹ *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С. 597.

³² *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С. 601.

³³ *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С. 600. Ср.: *Гаман И.Г.* Размышления о достопочтенном Сократе / Перев., вст. ст., коммент. *В. Гильманова* // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2000. .№ 1.

³⁴ Обратим внимание на эту апелляцию к «естественности», которая, очевидно, противостоит вымученной учености и эрудиции.

³⁵ *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана, с.601.

³⁶ См.: *Мейен Е.* Рапсодия. М., 1960; *Salmen W.* Gescicte der Rhapsodie. Z.-Freiburg, 1966.

³⁷ Тема несистематичности как ценности проходит красной нитью у «диалогических» философов. См. напр.: *Гадамер Г.-Г.* Философия и герменевтика (1976) // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного./ Пер. с немецкого Ал. В. Михайлова, 1991. С. 9-15. ср. также: *Л. Шестов* «Апофеоз беспочвенности».

³⁸ Предположение заведомо невозможное, поскольку логика всегда являет собой общее для многих.

³⁹ См.о вертикальных и горизонтальных диалогах: *Пигров К.С.* Дневник: общение с самим собой в пространстве тотальной коммуникации // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. Международные чтения по теории, истории и философии культуры / Под. ред. Л. Моревой. Вып.6. СПб.: Эйдос, СПб,1998. С. 200-219.

⁴⁰ Цит.: *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана, с.583-584, подчеркнуто мной, К.П.

⁴¹ *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С. 602.

⁴² *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С.603.

⁴³ *Гегель Г.В.Ф.* О сочинениях Гамана. С.588.

⁴⁴ Гегель Г.В.Ф. О сочинениях Гамана. С. 593.

⁴⁵ *Подорога В.А.* Феноменология тела. М., 1995. С. 8.

⁴⁶ *Ницше Ф.* Воля к власти. Киев, 1994. С. 306, 315; ср. *Подорога В.* Цит. соч., с.17.

⁴⁷ *Dickson G.G.* Johann Georg Hamann's relational metacriticism. Berlin-N.Y., De Gruyter, 1995.

⁴⁸ О внутреннем диалоге как «схлопывающемся» в точке актуальной бесконечности «Я» см.: *Пигров К.С.* Дневник: общение с самим собой в простран-

стве тотальной коммуникации // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 1998. С. 200-219.

⁴⁹ См.: Якоби Ф.Г. О трансцендентальном идеализме // Новые идеи в философии. Сб.12. СПб, 1914.

⁵⁰ Исключением из этого современного употребления термина «эстетика», пожалуй, являются труды А.Ф. Лосева.

⁵¹ *Dickson G.G. Johann Georg Hamann's relational metacriticism.* P. 137. Такие пассажи позволяют Г.Г. Диксон приписывать Гаману постмодернистское сознание: мол, нет никакого доступа к реальности, кроме языка, – «все есть текст».

⁵² В данном случае мы несколько упрощаем ситуацию; в диалоге налицо и негативная сторона, что показано в упомянутой диссертации Г.М. Бирюковой (см. напр. о фрустрированном диалоге в гл.4). Эта негативная сторона может вести не только к пониманию своей мысли, но и к потере или искажению ее.

⁵³ См.: Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения. Т.1, 2. М., 1888.

ИДЕЯ КОНЦЕПТА И ПРОБЛЕМА ДРУГОГО *

Олег РУМЯНЦЕВ

При всем различии наук о культуре они имеют нечто общее в их теоретических установках, приводящее к тому, что человеческие сообщества в качестве предмета исследования таковы, что их участники не осознают принципы единства этого сообщества – идет ли речь о цивилизации, государстве, институтах, конфессиях, языках. Несмотря на разнообразие концепций философии культуры, они все также имеют дело с такими человеческими общностями, члены которых не осознают принцип единства этой общности. Эта позиция философии связана с одним из самых грандиозных проектов в культурной истории европейского человечества – созданием универсального сознания. Философская традиция сама создавала, а потому с необходимостью отдавала себе отчет в сконструированности универсального сознания. Причем в процессе конструирования проект несколько раз переформулировался, и по крайней мере трижды – радикально: космоцентрический вариант Античности, теоцентрический – Средневековья и антропоцентрический – Нового времени.

Уже в Античности речь идет даже и о попытках практической реализации проекта в виде империи Александра Македонского, а одним из последствий работы над проектом стало римское право. В средневековье становление этого проекта интимно связано с идеей единоверия. Однако в качестве собственно проекта он оформился лишь к XVII в виде комплекса идей, заложившего идеологические предпосылки индустриальной цивилизации и получившего в наше время название проекта модерна. Идеология модернизма заключалась в немыслимом для Средневековья намерении преобразовать природу и одновременно усовершенствовать человеческий дух на основе разума, в соответствии с идеалами равенства, свободы и братства, в целях воспитания морального человека, свобода которого осознается им как условие свободного развития другого. Но затем ценности морали были поставлены под подозрение философией жизни, а мировые войны заставили усомниться в идее усовершенствования человеческого духа на основе разума. Обнаружилось, что идеалы свободы, равенства и братства осознаются как цели только в европейской истории культуры, и только в том случае, если она выступает в качестве всеобщей истории.

Рефлексия философии на самосделанность универсального человеческого сознания определила философское понимание его всеобщности, которое, как будет видно ниже, связано с идеей концепта. В отличие от философии, наука лишь использовала уже построенную универсальность сознания. Соответственно, Декарт или Галилей выступали попеременно(или даже одновременно) в двух ролях, что характерно для того времени, но не возбраняется и в любое другое время. В том числе поэтому у науки и философии с необходимостью обнаруживается общая почва и взаимная заинтересованность. Этот проект замечателен и тем, что создавался примерно пятнадцать веков, а уже у Лейбница (то есть почти сразу же, как только его доделали и еще продолжали обосновывать) он стал разрушаться. Возможно, универсальное сознание существует лишь в процессе его конструирования. Сейчас носителями такого проекта в его чистом виде являются, пожалуй, едва ли не маргинальные философы, но вместе с тем без этой «великой неудачи» не состоялась бы европейская история в ее нынешнем виде, и в идеях глобализма живут идеалы мира без насилия, предательства, войн.

Для эпохи постмодернизма характерно признание множественности типов сознания и невозможности универсального сознания (или культуры), что культурология и сделала своим знанием. Одним истоком культурологии является философия культуры, а другим – культурная и социальная антропология, и тем самым культурология начинается с эмпирических исследований, непосредственно утверждающих фундаментальную множественность культур и их целей. Под этим знаменем консолидируется новый тип знания. Накопленное и присвоенное культурологией знание нуждается в теоретическом обобщении. Но без выработки идеологических оснований (а значит – целей нового знания) это невозможно. Для культурологии сейчас одинаково вредно и навязывание единственной однозначной цели, и отсутствие целей.

Одна из возможных идеологий состоит в следующем. По нашему мнению, культурология выступает как новый тип взаимодействия конструктивно-антропологической и герменевтически-гуманистической составляющей гуманитарного знания. Демаркация между науками о культуре и философией культуры проходит в том числе и таким образом: науки о культуре либо надеются найти где-нибудь человеческую универсальность – в бессознательном, в его биологии, в социальных институтах, в языке и т.д., либо хотят попробовать обойтись вовсе без

этой универсальности. А философия, скорее, требует понять, как возможно существование человека в качестве обладающего разумом, волей и знанием добра, если его универсальность каждый раз, фактически в каждом поступке должна создаваться заново, т.е. существует как концепт – лишь в контексте. Причем успех конструирования не гарантирует удачи в следующий раз. В этом смысле современная философия вовсе не сменила, а, скорее, усугубила свою классическую установку.

Одна из важных особенностей нового, культурологического знания заключается в необходимости сохранить и обретенную через науку объективно-закономерную ориентацию знания, и субъективно-уникальную направленность на человеческое общение гуманистического знания. Последнее имеет и практический смысл: ведь именно чудо совместной деятельности породило невероятную продуктивность человеческой коллективности, которая сделала человечество силой, соизмеримой со стихийными космическими силами природы. Поэтому в фундаменте производительной мощи человечества лежит именно искусство содержательного межличностного общения. Эта содержательность заключается в божественной ответственности человеческого слова (образно говоря, за сотни тысячелетий своей предыстории человек всего лишь научился держать данное им слово), за которым, в прямом смысле, стоит Бог. Поэтому современность должна удерживать смыслы не только деятельного Нового времени, но и общительного Средневековья, а одним из путей для этого стало обращение к концепту.

Если культурология имеет статус теоретического знания, то классическая рациональность предполагает, что в качестве хотя и недостаточного, но необходимого условия, она пользуется всеобщими понятиями. Неклассическая рациональность предполагает, наряду с понятиями, обращение к концепту. Понятие есть объективное единство моментов некоторого предмета – единство, связанное с языком и существующее независимо от общения. Концепт живет в речи, и он субъективен; это не понятие, а событие – событие философского творчества, которое всегда единично.

Понятие и концепт неотличимы, пока разум и тело субстанциально разведены, но их можно различить, если разведение разума и тела становится условным. Когда разум и тело противопоставлены как субстанции, тогда необходимо понятие как надвременной посредник («естественный свет»). Можно выделить два образца классической рациональности.

В первом логическое обоснование знания осуществляется преимущественно в движении, происходящем в модусе вечного прошлого от образцового «объекта» (космического ума) к подвижному «субъекту» (душе). Во втором – в модусе проектируемого будущего от разума (субъекта) к телу (объекту). Оба типа логического движения присутствуют и в Античности, и в Новое время, однако в Античности первое является конституирующим для знания, а второе – его необъективируемой предпосылкой, соответственно в Новое время – наоборот.

Когда в процессе исследования оказывается невозможным разделение познающего (субъекта) и познаваемого (объекта) и тем самым неосуществимо субстанциальное разделение разума и тела, тогда посредником между ними является концепт, существующий во времени (в модусе речевого настоящего), в речи, в контексте. Идею концепта формируют впервые Средние века, когда эти два типа логического движения оказались пусть в относительном и неустойчивом, но равновесии (взаимная зависимость Творца и творения). Тем самым открылась возможность для встречи этих двух парадигм. Однако эта возможность оставалась нереализованной, пока первая парадигма принадлежала «горнему», а вторая «дольнему» миру. Лишь проект модерна, поставив вопрос об индивиде как носителе всеобщего разума, перевел в одну плоскость обе парадигмы. Их столкновение произошло в результате кризиса эпохи модерна, обнаружившего несостоятельность субстанциального различия разума и тела.

Концепт является, в некотором смысле, связью горнего и дольнего мира, причем такой связью, при которой небо остается небом, а земля – землею. Смысл концепта можно проиллюстрировать метафорой окна. Если средневековая икона является затемненным окном, через которое Бог смотрит на человека и на мир, то картина Возрождения – такое затемненное окно, через которое человек смотрит на мир и на Бога. Причем в обоих случаях, хотя бы на заднем плане, удерживается интуиция взгляда из мира свободы (мира своих), в мир несвободы (мир чужих). Концепт хочет быть прозрачным окном, в которое Новое время и Средневековье, или сквозь него космос и человек, или человек и Бог смотрят друг на друга, и это взгляды – из мира одной свободы в мир другой свободы. Эти миры (разума и тела, человека и природы, людей разных культур и т.д.) автономны, самодостаточны, но они нужны друг другу именно потому, что они разные, и союз между ними может быть лишь добровольным.

Здесь звучит принципиальная и сквозная для культуры проблема другого. Речь идет о таком Другом, который уже не является чужим, но при этом нас объединяет не сходство, а как раз то, что мы радикально разные. Для пояснения можно вспомнить Мечникова. Он показал, что фагоцитоз есть, во-первых, питание – ассимиляция другого, внешнего мира в целях количественного роста, а во-вторых – иммунитет (лейкоциты питаются бактериями). Тем самым, последний как отношение с чужим является не одним из множества свойств организма, но в силу фундаментальности питания составляет его конституирующую особенность. Организм, его целостность выстраивается проигрыванием в себе образа Иного. И чужое, став другим (а потом и другом), оказывается не подробностью моей жизни, но интимной внутренней сущностью. Столкновение культуры (субкультуры) с Другим обнаруживает неявные концепты нашего собственного единства. Для продуктивного взаимодействия с другим я должен измениться сам.

Понятно обращение к концепциям биологии (традиционно интересующейся проблемой другого) за объяснительными моделями. Современная биология уходит от представлений о геноме как плане развития будущего организма. Вполне возможно, что средой для индивидуального генома является всеобщий обмен веществ (универсальный, в основных моментах, для всего живого), который, наподобие фольклорного произведения, выступает как «язык» по отношению к «речи» обмена веществ конкретного организма (исполнителя). Тогда геном – это ключ для перевода, интерпретации универсального текста обмена веществ в уникальное произведение – организм, который и переводчик, и сам перевод. Может быть продуктивным предположение, что и тексты культуры так же лишь считывают, интерпретируют, разуниверсализируют некоторый универсальный текст хранящегося в языке исторического опыта народа, этноса, человечества, и этот последний текст и несет нормы, правила, обряды, традиции, предрассудки, т.е. является ментальностью. Тогда сущностью культурных текстов как интерпретаций этого универсального текста для его индивидуального прочтения и является концепт. В этом смысле концепт связывает культуру с ментальностью, а последнюю с индивидуальным сознанием.

Мне кажется, необходимо еще больше обогатить представление о среде, являющейся для организма не чужим, а другим. И может стать другом, потому что способно, как и я, полагать цели. Напрашивается

даже предположение, что, возможно, я потому могу живое использовать в качестве истинной (т.е. несущей в себе бесконечность задачи) цели, что оно само не просто способно к целеполаганию, но умеет полагать в качестве цели именно меня. Если общее между нами есть умение полагать цели, т.е. – способность выходить за свои пределы, то в таком понимании не предполагается никакого слияния, нет третьего объединяющего элемента, и ни один из нас не может быть связкой. Однако нет и положительного определения связи, которое, по-моему, появляется в возможности взаимного удержания другого в качестве цели. Для человека в качестве действительно радикально иного выступает мир, взятый как Космос, для которого человек является центром и целью. В этом смысле для обсуждения проблемы Другого уже недостаточно антропного принципа, но требуется обращения и к античному Космизму из Нового времени и их встреча друг с другом.

CONCEPT AS LINK OF “I” AND OTHER

Oleg RUMYANTSEV

(Moscow)

1. The starting point for cultural sciences is cultural diversity. Under this banner a new type of knowledge and culture emerged. In particular, this new knowledge requires not only theoretical generalization but also the construction of the final goals of culture.

2. The cultural goals help to create conditions for the interaction of scientific and philosophical components of cultural reality.

3. A characteristic of the modern culture and cultural knowledge is to preserve both objectively scientific and personally unique orientations, which may be interpreted as preservation of both the scientific tradition of XVII-XX centuries and the communicative tradition of the middle age. The one way to do that is a cultural concept.

4. At odds with this scientific notion that is the objective unity, the cultural concept is always an individual and unique unity. As such the cultural concept links earth and heaven. The sense of concept can be illustrated by the image of window. In the middle age an icon is a window for God to watch man and world, the painting of renaissance is the window for the man to

watch world and God. In both cases there is an intuition of a glance from the world of freedom, from the world of self, to the world of oppression, to the world of others. Concept provides the window not only for Enlightenment and the Middle Ages, but also for man and God to watch each other.

5. The category of concept reveals that the Other is not a stranger. In this way it links not the similar but the radically different. This is possible since the common denominator between myself and the Other is the skill to propose a goal, i.e. the ability to exceed the one's own limit. Such understanding of the cultural concept does not suggest fusion, or a third connecting element, or that one or the other is a link. However there is no positive definition of the link. The positive definition of cultural concept, from my point of view. appears in the mutual grasping of the Other as one's own goal. An example of this relation is antique cosmism. For man the cosmos is a radical Other and the final goal (the perfect man is micro-cosmos) and for the cosmos man is also the center and the goal.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Статья выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ: «Философские подходы к анализу неявных концептов единства культуры», грант № 01-06-80439.

RELATIVISM, TRUTH AND MORAL KNOWLEDGE

Willis TRUITT & Galina TRUITT

(University of South Florida, USA)

Religion always imposed limits upon human knowledge. Sometimes it was very restrictive. Take for example Jobe, who simply was trying to find a reasonable explanation for his own experiences. This upright blameless and god-fearing man simply wanted to learn the reason for his many misfortunes. All he could figure out was direct help from God, that it was none of his business. Amazingly Jobe found this answer to be perfectly satisfactory.

Judeo-Christian tradition is based on the proposition that a good man always knows his own limitations, that is, a good man realizes that there are things one does not know and should not learn.

Does this attitude make any sense; should some knowledge be forbidden, and if so what should be permissible to know and express? Can we decide if there are any forms of knowledge, true or untrue, that for some reason we should not know, and what is the reason?

Modern culture is carrying our whole civilization closer to the point where no forms of knowledge or expression may be subject to regulation or proscription. Today the principle of open knowledge and free circulation of goods and ideas have established themselves so firmly, almost everywhere that any reservations about this state of affairs are often seen as politically and intellectually reactionary. Ideas and images once deemed outside of bounds of civilized discourse have lately become faddish.

Intelligent people are supposed to embrace all scientific discoveries. We have to be ecstatic over the successful cloning of Scottish sheep, which opens a possibility that human beings might soon be making genetic copies of themselves. We are supposed to fully understand and appreciate the recent rehabilitation of Marquis de Sade as a significant writer who merits a place in the Western literary canon along with Machiavelli and Rousseau, George Eliot and Fedor Dostoevsky.

But actually this situation is more complex than that, for somewhere in the back of our minds the idea that the quest for learning and understanding might be dangerous is still alive. It enters our consciousness through such stories as Prometheus, Pandora or the biblical story of the Fall, and they

never seem to leave us. That's why cloning, along with the admiration it received from the public, also produced a special session of the US Senate subcommittee on Public Health and Safety, which considered the ethical implications of these matters; and Sade's persuasive celebration of sex without love or even mutual consent is not a part of the school curriculum. We seem to realize that there exists the disproportion between scientific progress and much slower growth or even a possibility of decline of moral knowledge. We know that any 15 year old can master the calculus that only Newton and Leibnitz in all the world once knew, but we doubt that the same 15 year old can match, much less exceed, the moral knowledge of the ethical thinkers of the past.

What is the best way to deal with this situation? Probably we shall do what Odysseus: his crew bound him to the mast at his own orders, so that he could hear the Sirens without being seduced by their hellishly beautiful music. In other words we need a meaningful concept of limits. But how does one find an old fashioned norm in the world of postmodern relativism.

Since in our time religion is rarely accepted as a source of moral knowledge we must look elsewhere. We will begin by taking a look at postmodernism not so much from the point of view of moral knowledge, which postmodernism easily dismissed but from the standpoint of varying conceptions of truth. The postmodernist movement has had corrosive effect on all knowledge but especially moral knowledge. This is a result of its liquidation of truth: truth is that which one is comfortable with. Such a radical relativism or subjectivism leads nowhere. We propose that any recovery of moral knowledge must begin with the question of knowledge itself. And this will involve the reconstruction of an objective basis for making of truth claims, that, in turn, will eventually lead us back to the "Ethical". In this way we will be able to make moral questions once again meaningful as a part of what the ancients called practical wisdom. This will involve a bit of intellectual archaeology. We will observe the historical character of human knowledge, the relative and objective aspects of historical experience and the salient features of classical experience that we hold as relevant for today. Finally we will ask how our present predicament is to be judged and in what context, from what perspective.

To go beyond the surd relativism of postmodernism we must first recognize that all experience is inescapable historical. Human nature is not static or constant, but fundamentally social and historical in character. Thus it is modified in history. Of course not all knowledge is strictly historical, but to under-

stand any knowledge or perspective we must view it historically for its beginnings to its present state. This disposes of the genetic fallacy which has become a fallacy itself and a dangerous one because it promotes historical amnesia.

What is significant about the past? There are many possibilities. As a result we may have a different interpretations of the past's relationship to the present i. e. different histories. But the significant "past" is always objective and relative at the same time, relative in what we choose as a point of departure but objective in it's outcome. The best choice for a significant past in terms of explanatory power and reach is probably the development of human productive forces, for it is these that place us in our current predicament.

The selection of the relevant history of any thing, including contemporary postmodernist relativism, demands a future focus on that thing in our present, that is, how we understand the question "where are you coming from?" and where you are coming from is a large part of what and who you are. In the case of postmodernism this is the sinister reactionary idealism of Gentile and Heidegger as we have argued at length elsewhere.¹ In any case you can not liquidate your ancestry.

The selection of some genuinely significant past is not arbitrary, but objective, based on it's adequacy on explaining the present state of ideas and events. Some selections of genuinely significant pasts are far more adequate than others. Historical amnesia condemns us to facile and empty discourse as was the case with much of analytic philosophy and most of contemporary postmodernist babble. This is not to say there is some total and ultimate significant past, such as God in Medieval philosophy. But there surely are explanatory criteria for choosing most objectively significant starting point. And we do not need to recapitulate the entire history of Western social development, culture, and ideas in order to make an adequate selection. Criteria about "where to begin" is also not capricious for it is almost always at some important breakthrough, discovery, invention, or conceptual shift. In the case of moral knowledge we think the best starting point requires a return to antiquity, a return which we will come to presently.

As for relativity, there is never a best starting point. There are only better ones. A best would be ultimate, total i.e. something like God. We can only speak of the best under specified conditions of knowing, understanding. To know the absolute best involves the Platonic mistake, that we can not know what is "better than" unless we have a priori knowledge of what is best (God in Christianity, the Form of "Good" in Plato). "the best for" can also be con-

strued not only for its explanatory power but also normatively in terms of “the best for whom?” Best for the few or the many? Best for exploiters and oppressors who need to use deception (falsifying the past e.g. the myth of primitive accumulation) or best for the downtrodden who need to adequately understand the past as their past.

We began by describing a nearly total lack of moral knowledge in our time and by suggesting that it might be useful to return to what the ancients called “practical wisdom”. Let us develop this idea in embryo for to elaborate it fully would require a book. We would like for you to consider the possibility that Plato and Aristotle, the stoics and the Epicureans are our intellectual contemporaries, that they can be our companions and teachers in present day philosophical situations as we believe they always have been. There is, indeed, a strong ahistorical, fragmented and isolationist trend in contemporary philosophy which inhibits the assimilation of certain features of Greek ethos into the moral discourse of the present. The irony of our situation lies in the fact that it is these very features that we need most. Without them our ethical thinking, however vital in its preoccupation with current conflict and contradictions, is prone to rationalize its restrictive scope, for example in analytic philosophy to promise keeping or surrender morality all together as in post-modernist relativism – as for this matter it’s predecessor positivistic emotivism – the moral equivalent of the prewar policy of appeasement.

It is difficult to believe that we can seriously hope to effect a science of values as the most urgent task of our time while in the same breath we promote philosophical interpretations of human experience which force our ethical search to land, even before it has gotten off its feet, in the misty jungle of our innumerable relativisms. It seems that after twenty five centuries of reflection in ethics that Protagoras not Socrates was the wisest of the Greeks. What is baffling here is that we persist in admiring Socrates. What is also baffling in all this is that in seeking the optimum of freedom we have defeated every serious effort to come to grips with the far more important principle of eudaimonia. If the function of a science of values is to serve as the instrument which would help us formulate and attain our own theories of excellence and ethos, then this science would have to do more than indulge in debates about indefinability and impossibility of moral ideals. It would have to be what all the sciences are in their instrumental capacity: critical methods and inquiries into relevant facts and examinations of the efficacy of means by which action can be successfully transformed into techné, the supreme art of

attaining the good life for all. As long as we avoid bold vital thinking in this direction, our hubris, our characteristic surrender to postmodernist discourses on the irrelevance of morality, will linger on in the darkness or at best half illuminated. The price we will continue to pay is already known: existence in the twilight of virtue. Without such a science of values we may never fully realize what we are and most importantly what the total significance of our history could have been. Again we say, what we could have been? And here history will sit in judgement of us.

Indeed, the past will surely sit in judgement of the present. What is meant here is that the contact between the present and the past would become a source of illumination. The past will no longer be seen as a dead, inert object which the antiquarium tries to resurrect. This past will become an active agent from a half-forgotten and radically different social life form that can help us understand the present. It will call our own form of life into question. We will no longer sit in judgement of the past, the past will sit in judgement of us. Thus the historical tribunal is dialectically reversed. The past will speak to us about our unrealized human and social potentialities not in terms of our personal enrichment but in terms of our species.

Called into question will be the privation of totally commodified daily life, of squalor amid affluence, of cell-phones and homelessness, of spectacles and impoverishment, of global capital and planned underdevelopment and even the bizarre linguistic productions of the postmodern age that serve as camouflage for the hideousness of our time.

Thus the past, its hopes, its imaginative longing for a better, more human future, sees us and judges us remorselessly and without sympathy for our failure to realize our inherent potentialities, even condemns us for our complicity in the depraved indifference of our postmodernist perspective and our too easy resignation to that which exists. Such resignation puts us back in the pre-classical place of Jobe who simply accepted without questioning.

NOTES

¹ See Willis H. Truitt. *Aesthetics, Social Theory and Productive Practice*. Journal of Esthetic Education. USA, 1998.

ДИАЛОГ ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИЯ В РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА

Алексей ПОНОМАРЕВ

Благодаря исторически обусловленной связи русской философской мысли с христианством, в частности с Православием, возможно говорить об определенном феномене русской философской мысли – религиозной философии, в рамках которой постоянно осуществляется диалог философии и богословия. С одной стороны, в той или иной степени, большинство представителей русской философии обращались к темам, актуальным именно для православного богословия. С другой стороны, представители православного богословия часто обращались к аспектам, которые в большей степени являются философскими.

В трудах таких представителей русской религиозной философии как Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Владимир Лосский, Алексей Лосев часто бывает достаточно трудно разделить богословский и философский аспекты их творчества.

Говоря о диалоге философии и богословия, осуществляемого в рамках русской религиозной философии, необходимо отметить, что в нем обычно присутствовало два аспекта:

– происходил диалог между религиозными мыслителями, которые, считая философию и богословие, обосновывали те или иные философские концепции или богословские догматы;

– происходил диалог между богословием и философией в рамках творчества одного мыслителя, желавшего выразить богословские вопросы философскими категориями.

Одним из наиболее ярких примеров философско-богословского диалога является спор о Софии и софиологии, возникший в России в начале XX века. Намеченную в конце XIX века Владимиром Соловьевым тему Софии – премудрости Божией продолжили и развили о. Сергей Булгаков и о. Павел Флоренский.

Обосновывая наличие онтологической связи между Сущностью и тварным миром, они развивают учение о Софии – Премудрости Божией, которая есть замысел Бога о мире и, одновременно, идеальный образ этого мира. София – живая и, в определенной мере, самостоятель-

ная. Она любит Бога и в своей любви устремляется Ему навстречу. София есть четвертая ипостась Бога, особым образом отличающаяся от трех ипостасей Пресвятой Троицы.

В рамках софиологии София есть нетварная идея Бога, сливающаяся с тварным миром, и устраняющая собой трансцендентное разделение Бога и мира. София выполняет функции онтологического посредника, объединяющего собой два разных уровня бытия. Однако наличие такого онтологического посредника, с одной стороны, подразумевает, его отношение к обоим связуемым мирам – горнему и дольному, а с другой стороны, таким образом фактически устраняется само онтологическое различие таких миров.

Со спорами об образе Софии тесно связаны и споры об имяславии. В трудах софиологов мы находим тесную взаимосвязь учения об Имени Божиим и о Софии. Сергей Булгаков пишет, что Имя Божие – «Это есть вселенски-символическое имя Божественной Софии, предвечно сущей в небесах и раскрывающейся в тварном становлении, как *быть, становиться сущим*, в возникновении из ничего в тварности». Таким образом, из тезиса «Имя Божие есть Бог», можно сделать вывод, что Имя и Сущность определенным образом совпадают, следовательно, образ и Первообраз находятся по одну сторону бытия. Если же развивать эту идею еще дальше, то онтологическое различие между Творцом и тварью возможно вообще устранить.

Иной подход к пониманию вышеуказанных вопросов предложили представители идеи неопатристического синтеза: о. Георгий Флоровский, Вл. Лосский, архиепископ Василий (Кривошеин) и др.

Как вытекает из самого термина «неопатристический синтез», за основу мировоззрения бралось учение святых отцов Восточной Церкви. Ответ же на затронутые вопросы еще в XIV века был дан в трудах св. Григория Паламы.

Бог как Сущность непознаваем, и трансцендентен миру. Если Бог – бытие, то мир – небытие, и наоборот. Апофатическое богословие Восточной церкви наиболее полно раскрывает идею невыразимого, непознаваемого Бога. Бытие Творца и твари несопоставимы, тварь не может сущностно сообщаться с Богом. Они находятся на разных онтологических уровнях.

Однако, несмотря на это, общение человека и Бога все же возможно. Для осуществления такого общения нет необходимости устранять

онтологическое различие Тварца и твари, их общение происходит *энергично*. Богословие Восточной церкви учит о наличии в Боге божественных энергий. Они нетварны, они в равной степени присущи всем ипостасям Пресвятой Троицы, и, в то же время, они не есть сущность Бога, они есть его действия. Божественные энергии в виде Любви, Благодати, Милости и др. устремляются к человеку. В синергии – соработничестве человек способен на мгновение соприкоснуться с Божеством (но не Божественной сущностью) и достигнуть обожения еще при жизни.

Таким образом, необходимость в онтологическом посреднике устраняется. Единственным Посредником (но совершенно в другом значении) был Спаситель, преобразовавший человеческую природу, исцеливший ее греховность, но не соединивший воедино тварь и Творца.

Соответственно, присутствующий в Восточной Церкви образ Софии есть некая сила, «четвертая ипостась», но сам Христос как Божья сила и Божья премудрость.

Учение о Софии было неоднозначно принято русскими светскими философами, и негативно – большинством представителей духовенства Православной Церкви. Последователей идей софиологии упрекали в обращении к наследию гностиков, дохристианского платонизма, теософии, древних оккультных религий.

Завязавшаяся полемика имела и ярко выраженные политические мотивы. Тем не менее в 1935 г. софиология была осуждена как Московской Патриархией, так и Архиерейским Собором Зарубежной Церкви.

Что же касается философско-дискуссионного уровня, то в ответ на работы софиологов появились работы, содержащие их критику – против софиологических идей активно выступали такие богословы как о. Георгий Флоровский и Вл. Лосский.

Заслуживающей интереса является причина этого спора, а именно желание переосмыслить в философских категориях утвержденные Восточной Церковью догматы богословия.

О. Сергей Булгаков и о. Павел Флоренский хорошо осознавали свой статус священника и вытекающие из этого обязанности сохранять верность догматам веры, но, с другой стороны, они были философами, и как философы не могли удержаться от философского переосмысления определенных аспектов догматики. Фактически философское переосмысление богословских догматов привело к их принципиальному изменению:

Если образ Софии в православном Богословии – это Христос как Божья сила и Божья премудрость, то образ Софии у софиологов – это «душа мира», «дольнее в горнем», «природа Божия»

В православном богословии нет необходимости вводить Софию в онтологическую структуру бытия, ее функции остаются не «востребованы»: есть Сущность и есть действия Сущности, божественные энергии, проявляющиеся в мире. Через эти энергии человек соприкасается с Богом. Преодоление пропасти между тварью и Творцом происходит не по естеству, а по благодати – через синергию.

Представители же софиологии возлагают на Софию функцию онтологического посредника, обеспечивающего связь мира и Бога, преодолевающего трансцендентное различие через онтологическое единство. За этим стоит идея о том, что человек един с Богом не по благодати, а по естеству, т.к. это единство обусловлено онтологически, через связующее звено – Софию.

Фактически данный спор-диалог богословия и философии можно свести и к вопросу об отношениях к платоновскому наследию: могут ли быть приняты идеи платоновской философии богословием Восточной Церкви? Не является ли использование элементов его космологии возвратом к дохристианскому мировоззрению?

Другим примером диалога философии и богословия, но уже в рамках творчества одного мыслителя, является философское наследие А.Ф. Лосева.

Традиционно богословие Восточной Церкви рассматривало имя в онтологическом аспекте. С другой стороны, уже обозначенная тесная связь богословия Восточной Православной Церкви с философским наследием Платона, постоянное переосмысление этого наследия, его критическая оценка и, в тоже время, творческая переработка, поставили богословское понимание статуса *имени* в тесную связь с его философским осмыслением.

По оценке русского патролога и византолога Г.А. Островского, даже некоторые из отцов Восточной Православной Церкви касаясь этого вопроса, фиксировали «мистические переживания» в «философских понятиях», создавая «спекулятивно-дискурсивный» религиозный тип.

Философия Лосева является примером того, как определенные богословские положения могут быть осмыслены и перенесены в философский контекст.

Для А.Ф. Лосева характерно понимание *имени* как одновременно тождественного и с Абсолютом (Сущностью) и тварным бытием (тварью). В этом понимании *имя* является предпосылкой существования тварного мира. Именованье вещи есть необходимое условие ее существования. Более того, *имя* есть божественная энергия абсолюта, которая отличаясь от твари по сущности, позволяет ей приобщиться Боже-ству энергийно.

Фактически, в своих философских работах Лосев используя фено-менологический метод, раскрывает упомянутое ранее учение православной церкви о божественных энергиях, осуществляющих не сущностно, но энергийно, связь Творца и твари. Разрабатывая вопрос об имясла-вии, Лосев делает это преимущественно на философском уровне, одна-ко в целом осмысление этого вопроса происходит в его работах именно в контексте богословия Восточной Церкви – акцент делается на энер-гийную, а не онтологическую модель отношений Творца и твари.

В любом случае, как вопрос о Софии, так и философское наследие А.Ф. Лосева требует гораздо более серьезного подхода. В кратком со-общении можно дать лишь некоторое схематическое упрощенное пред-ставление об этих аспектах богословско-философского диалога.

Целью же настоящей работы было проиллюстрировать нескольки-ми конкретными примерами то, что диалог философии и богословия осуществляется в различных плоскостях, а также то, что такой диалог интегрирован в саму сущность русской религиозно-философской мысли.

THE DIALOGUE BETWEEN PHILOSOPHY AND THEOLOGY IN THE RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY OF THE XX CENTURY

Alexey PONOMARJOV
(Riga, LATVIA)

Due to historically caused connections between Russian philosophy and Christianity, particularly Russian Orthodoxy, one may talk of certain phenomenon of the Russian philosophical cogitation – religious philosophy, within the scope of which a dialogue between philosophy and theology is constantly forming.

On the one hand, most of the representatives of Russian philosophy have turned to themes that are significant particularly for Russian Orthodox theology. On the other hand, the representatives of Russian Orthodox theology have often turned to aspects that appear to be more philosophical. When turning to such representatives of Russian religious philosophy as Pavel Florensky, Sergy Bulgakov, Vladimir Lossky, Alexey Losev, it is quite difficult to separate the theological and philosophical aspects of their creative activities.

When looking at the dialogue between philosophy and theology developed within the scope of religious philosophy, two levels may be distinguished:

On the first level the dialogue is held within the works of one and the same author: The religious themes are considered and discussed within the context of philosophy. The brightest example of such dialogue is the works of A. F. Losev, in which sophisticated dialectic philosophy consolidates the basic theological sources of the Russian Orthodoxy and phenomenological approach, provided by Western philosophy.

On the second level the dialogue is held between the thinkers that have involved themselves in a direct discussion. An example of such dialogue is the concept of the ontological status of the *name*€*С*, and the related disputes of Sophia. The theological significance of these disputes was so great that they received the official evaluation of the Russian Orthodox Church.

Generally, within the scope of this level of dialogue the following philosophical and theological directions may be distinguished:

- Sophiology and the doctrine of Sophia – God's wisdom as a special ontological connection between the Creator and the creation (Sergy Bulgakov and Pavel Florensky).

- The idea of neopatristic synthesis as the attempt to turn to the popes of the Eastern Orthodox Church, particularly, to the doctrine of divine energies (Vladimir Lossky, Georgy Florovsky).

- A separate dialectic philosophy of A. F. Losev.

Thus, Russian religious philosophy represents a model of the dialogue between theology and philosophy integrated in the very subject of the philosophical discipline.

С.Н. БУЛГАКОВ О СМЫСЛЕ, ЕГО СУЩЕСТВОВАНИИ И ВОПЛОЩЕНИИ *

Людмила А. КОНЕВА

Проблема смысла в философии всеединства С.Н. Булгакова играет ключевую роль, хотя сама по себе не является предметом исследования философа и существует в контексте иных его проблем. Однако именно проблема смысла является той «одной мыслью», которая пронизывает все учение философа, придавая ему цельность и законченность и вводя его в русло современной Булгакову проблематики исследования смысла, прежде всего философией сознания. Можно сказать, что в проблеме смысла в начале 20 века сошлись русская и западноевропейская философии, сохранив и выявив более отчетливо своеобразие благодаря тем традициям, которые их взрастили – трансцендентальной философии Канта и философии всеединства Вл. Соловьева.

В развитии традиции философии всеединства учение С.Н. Булгакова занимает особое место. Если Вл. Соловьев понимает всеединство как достойное, ценностное бытие в его осуществлении в процессе софийного преображения, то его последователи в основном анализируют те элементы и механизмы, которые образуют и удерживают всеединство как живое и ценностно значимое бытие. Так, у Флоренского всеединство выступает как символ, как духовно-чувственная реальность, Франк понимает всеединство как непостижимую живую трансрациональную реальность, открывающуюся в Я, Карсавин исследует механизм динамики всеединства, Лосский вычленяет элемент всеединства – субстанциального деятеля, с помощью которого строит представление о структуре всеединства как организованного значимого бытия. Строя разные представления о всеединстве, последователи Соловьева решают одну задачу – найти тот необходимый элемент или механизм, который позволит высветить природу этого бытия как жизни смысла, его присутствию в действительности и при этом – в живом, действенном присутствии.

Для Булгакова эта задача определилась благодаря его пониманию всеединства как связи Бога и мира, как причастности мира Богу, источнику всякого смысла и всякой ценности. Согласно Булгакову, «Мир в

своем первообразе, в своей идее... предвечно есть в Боге».¹ Это значит, что у мира, по Булгакову, есть божественный первообраз, который воплощается в творении. Вот это единство первообраза и творения и есть всеединство, его Булгаков обозначает символом Софии. «Божественная София, – пишет Булгаков, – есть природа Божия..., понимаемая как раскрывающееся содержание, как Всеединство».² Содержание раскрывается в творении, и Булгаков тварный мир определяет как «тварную Софию».

Переплетение софийности и тварности, первообраза и воплощения Булгаков понимает как логически-алогическую сверхлогическую конкретность. Это значит, что всеединство как целое и как каждый его элемент представляет собой такую целостность, которая конкретна, завершена, всегда есть *ЭТО*, и по своей природе есть неслиянное единство логического и алогического, мысли и алогического, есть смысл всегда живого корня бытия. Булгаков особенно подчеркивает, что мысль рождается жизнью, что мысль освещает жизнь светом, но при этом мысль останавливает жизнь, прерывая ее поток. «Мысль рождается из жизни, – пишет он, – и... в этом смысле... начало логическое, логос жизни, выделяется из того конкретного и неразложимого целого, в котором начало, логически непроницаемое, чуждое, трансцендентное мысли, алогическое, нераздельно и неслиянно соединяется с началом логическим».³

В этом смысле всеединство у Булгакова – это бытие, которое себя высказывает. Причем высказывает оно себя и подлинно, в Слове Бога, и – в падшем состоянии – неподлинно, через различные формы, в которых осуществляется человеческая жизнь, отягощенная эмпирическими условиями существования человека, и которые должны быть преодолены человеком в его жизни и истории. Необходимым элементом такого бытия оказывается смысл. Задача Булгакова – увидеть, как смысл присутствует в действительности. Ее он решает как проблему Софии, как проблему Бога и мира.

Согласно Булгакову, отношение Бога и мира – это различие факта осуществления смысла и акта воплощения смысла в жизнедеятельности человека. Но, будучи различными, эти миры соединены, способом соединения служит София, которую Булгаков понимает как качественную границу двух миров – божественного и земного, человеческого.

Мир, как сверхлогическая конкретность во времени, в «бывании», есть событие смыслового пространства человеческой жизни, которое

еще не развернулось и потенциально содержит в себе все будущие возможности. Природу этого события и его возможностей Булгаков выясняет с помощью понятий трансцендентное-имманентное, сверхбытие-бытие, абсолютное-относительное. Эти пары понятий носят антиномический характер и, являясь пределом друг друга, делают существование друг друга возможным. Иначе говоря, трансцендентное, сверхбытие, абсолютное, Бог делает возможным относительное бытие – человеческую жизнь как имманентное, как человеческий мир, освоенный, осмысленный, связанный необходимостью и свободный. Его Булгаков называет хозяйством. Этот человеческий мир хозяйства, организуясь смыслами, взывает к трансцендентному, как копия апеллирует к своему подлиннику. В результате в философии Булгакова утверждаются два метафизических центра жизни: центр жизни подлинника, «вечное *да* Бога», где слово есть свершение, и центр жизни мира человеческого, творения, где «всякое Да имеет свое Нет», где есть выбор и его обоснование. Таким образом, Булгаков приходит к тотальному миру культуры, миру трансцендентно-имманентному, где вечное *да* Бога, оставаясь самостоятельным, участвует в Да-Нет мира человеческого, участвует как заданность, цель и высшая ценность. Именно так, согласно Булгакову, в мире присутствует смысл.

Присутствие смысла в бытии у Булгакова онтологически обосновано. В связи с этим он рассматривает две идеи – смысл как слово и смысл как качественную границу двух миров, Бога и творения. Обе идеи в философии Булгакова решают проблему Софии, обе выражают суть его софийного идеализма.

Смысл как слово. Воспринимая античную идею логоса бытия, Булгаков рассматривает логос не только как принцип самоорганизации бытия, но и как космос слов-смыслов, выражающих многообразие и качественную определенность бытия. «Ничего не существует вне всего, вне космоса, – пишет Булгаков, – и слова также существуют в словесной всеобщности космоса, однако космос не есть всепоглощающее единство, но конкретное многообразие, в котором удерживается все индивидуальное. Если мы станем брать любое слово во всякой форме, в его истории, то мы в каждом случае придем к заключению, что нельзя даже определить и выделить отдельного слова из живого контекста, однако факт тот, что слово присутствует как смысл, и идея его горит в своей качественности».⁴ В понимании философа слово в его исторически кон-

кретной жизни существует как язык, как логос, как речь, но метафизически слово есть прежде языка, ибо оно есть смысл, и не смысл выявляется в контексте речи, а взаимное отношение смыслов образует речь, логос. Булгаков не хочет смотреть на слово привычно, «как на орудие мысли, и даже не самой мысли, а только ее изложения, как на само собой понятное и само собой разумеющееся средство».⁵ Каким бы ни было слово – устным, письменным, внутренним или каким другим – словом, согласно Булгакову, его делает смысл: «Зажегся смысл – и родилось слово, вот и все», – пишет философ.⁶

Рассматривая слово как «первоэлемент мысли и речи», Булгаков ищет те простейшие образования, которые и делают его словом. Прежде всего, он выделяет идею, которую понимает как «некоторое качество бытия, простое и далее неразложимое». Кроме того, он выделяет тело слова – буквы и звуки букв. Буква для него – выражение силы природы, первоначальная ее краска, качество алогического. «Буква, – пишет Булгаков, – есть та первоматерия, в которой и из которой образует себе тело слово»⁷. Связь смысла и тела слова антиномична: нет слова без тела, как нет его без смысла, и смысл, идея, воплощаясь, преобразует силу природы в нечто иное – в конкретность смысла как качество бытия. Без этого воплощения идеи имеют текучее, переливающееся, всеобщее бытие, без воплощения в букве и звуке идея остается немой, и бытие безмолвствует. Идея в слове говорит себя буквами и звуками, и это неслиянное единство смысла и буквы образует слово – сверхлогическую конкретность бытия. Здесь мы видим софийный процесс в его традиционном понимании как процесс преобразования духом материи и воплощения духа, в данном случае – идеи или смысла, в материи и становление нового бытия, слова. Такова в основных чертах своих первая идея онтологического обоснования смысла Булгаковым.

Вторая идея – это идея границы двух миров, абсолютного и относительного, трансцендентного и имманентного, Бога и творения. Качественной границей этих миров у Булгакова является София, которую он мыслит как обнаружение их неслиянности и нераздельности: она соединяет их, разделяя, проявляя природу одного в отношении к другому. Способна София на такое обнаружение, так как по своей природе она есть и организм идей, смыслов, «идеальное представление», и «жизненная конкретность и сила бытия». «В своей метафизической сущности, – утверждает Булгаков, – она есть единое-многое – все, одно *да* без Нет,

утверждение без отрицания, свет без тьмы, *есть то, чего нет в небытии*, значит, *есть* и *не есть*, одной стороной бытию причастна, а другой ему трансцендентна, от него ускользает. Занимая место *между* Богом и миром, София пребывает между бытием и сверхбытием, не будучи ни тем, ни другим или же являясь обоими зараз». ⁸ Обращенная к Богу, София «есть идея Бога в самом Боге», есть Имя Бога, обращенная же к миру она есть вечная его основа. Булгаков подчеркивает, что «вне Софии мира не существует. То, что в нем подлинно есть, или что скрепляет его бытие в небытии, именно и есть София». ⁹ София, таким образом, как подлинность бытия есть его идеи или смыслы. И эти смыслы, «идеальное *все*, актуально содержащееся в Софии, для мира тварного существует не только как основа или причинность... но и как *норма*, предельное задание, закон жизни». ¹⁰ Так смысл в философии Булгакова оказывается не только качеством бытия, но и законом жизни, законом, укорененным в софийной природе самого бытия.

Воплощение смысла у Булгакова обусловлено рядом моментов. Один из них – природа бытия, в котором исполняются смыслы. Булгаков понимает ущербное бытие как бытие ценностное. И дело здесь не в наличии в жизни разного рода ценностей – нравственных, эстетических и др. – для Булгакова это выражение онтологического отношения двух горизонтов бытия – совершенного, горнего, божественного и тварного, несовершенного. Согласно Булгакову, появляется сознание, которое понимает и оценивает земную жизнь как падшее бытие, видит его несовершенство и испытывает влечение, порыв к совершенству как исполнению жизни. Жизнь становится сферой повседневного опыта, в жизненном потоке которого прорастает логос. Логос-суждение и есть воплощающийся смысл бытия. Согласно Булгакову, в этом опыте получает свою определенность некий «орган», присущий человеку и ведущий человека к смыслу через разного рода «не то». Смысл же и задан, и дан горним горизонтом бытия. Вот это взаимодействие наличного эмпирического опыта и данности-заданности смысла образует контекст, в котором событие смысла получает свои интерпретации при воплощении.

Второй момент связан с образом и способом осуществления события смысла, или откровения трансцендентного в имманентном, в опыте. В связи с этим Булгаков прежде всего решает проблему мифа. Согласно Булгакову, событие встречи мира имманентного (опыта), человеческого, ущербного с бытием совершенным, с Богом, есть миф. Миф

у Булгакова – особая реальность: в событии встречи, в явлении откровения она, с одной стороны, обнаруживает себя как софийная по своей природе, с другой же, она отягощена «субъективизмом и психологизмом», который, как объясняет Булгаков, вошел в жизнь с грехопадением. Так выглядит пространство события смысла – с одной стороны, имеет место интуитивный характер его постижения (предвосхищение, софиургическая тревога, воображение, надежда и т.п., пробивающиеся через психологические состояния, личные цели и интересы человека), и с другой, в этом пространстве и есть, и вновь и вновь воплощается, является, открывает себя смысл. В мифе бытие не только высказывает себя, но, высказывая, строит сам способ этого сказания, в котором становящийся смысл должен себя найти, но может и не найти. Миф, таким образом, есть одновременно и мифотворчество, и символ, в котором выражается содержание мифа.

Так Булгаков подходит к понятию культурной деятельности, содержание которой есть творческий процесс воссоздания и ткани мифа, ткани культуры и форм, в которые эта ткань оформляется и которыми ткется.

Обращаясь к формам мифотворчества, Булгаков указывает на соотношение трансцендентного и имманентного, что проявляется в различной глубине присутствия трансцендентного в опыте. Прежде всего он выделяет трансцендентное в собственном смысле слова – это связь человека с высшим началом, с Богом. В мире культуры оно образует религиозные отношения, в которых, и прежде всего в культе, живо само онтологическое отношение человека и Бога. В этом смысле религия, ее институты, священные вещи, культовые действия образуют высшую и подлинную форму жизнедеятельности человека в падшем мире. Другие виды откровения трансцендентного в имманентном, разное содержание откровений образуют у Булгакова многообразное поле отношений, образуют ткань, тело мифа-культуры.

Кроме проблемы мифа, Булгаков ставит проблему символа. Он утверждает, что содержание мифа выражается в символах, которые имеют различные значения – в зависимости от причастности к трансцендентному. Эта идея только намечена философом, тем не менее, складывается представление о двух видах символов – символ как знак или аббревиатура понятия, когда он «не есть нечто сущее», и символ, когда «через реальное говорит реальнейшее». Этот символ Булгаков находит в религии и искусстве. Такое понимание символа как модели становя-

щегося бытия – совершенно в традиции русской философии, начиная с символического человека Сковороды.

Содержание мифа и природа символа выступают у Булгакова в различных формах культурной деятельности и объективациях этих деятельностей. Булгаков анализирует такие формы культуры, как религия, искусство, философия, мораль и наука. Выделяя в них общие структурные моменты – предмет, институты, специфическую деятельность и средства выражения, отмечая их общую природу – причастность к трансцендентному (или их софийность), он устанавливает их иерархию. Критерием выступает идеал, понимаемый философом следующим образом.

Онтологическая разорванность бытия требует своего преодоления. Слово снова должно стать свершением. Должно преобразиться бытие, в котором субъективное суждение сменило Слово, в котором суждение определяет судьбу Слова. Смысл, таким образом, оказался в ситуации небытия, он, будучи по своей природе стремлением к осуществлению, должен через формы культуры организовать падшее бытие и привести его к полноте, к исполненности и в этом смысле к спасению. И эта заданность пронизывает и ткань культуры, и культурную деятельность, и формы культуры. Вот эта заданность для Булгакова и есть идеал, который организует культурное поле в его ценностной напряженности и который – в традициях русской философии – должен быть осуществлен, исполнен, как исполняется проект. Согласно философу, идеал – и основа действительности, и норма «для суда над нею». Идеал есть доминанта жизни культуры или мира человеческого опыта, в котором складываются формы жизнедеятельности, формы культуры, участвующие или нет в этом задании. Это и есть критерий иерархии форм культуры в понимании Булгакова. С этой точки зрения наивысшей формой он считает религию, в которой наиболее адекватно организуется опыт трансценденции. В искусстве, следующей за религией форме, красота пробуждает и поддерживает «софиургическую тревогу» человека никогда не получить ответ на свой вопрос. Этим формам культуры, способным организовать опыт преображения, «ософийения» человека и его жизни, он как бы противопоставляет формы, стилизующие наличный, сложившийся исторически и также в личной жизни опыт – это мораль и наука. Согласно Булгакову, они в какой-то мере обладают софийной природой, но задачи свои они находят не в горнем мире, а в границах земной жизни, падшего бытия. Мораль должна регулировать межличностные от-

ношения, наука – делать хозяйство возможным, заниматься «серой магией». Особо выделяет Булгаков роль философии, которая могла бы способствовать осуществлению идеала, если бы преодолела соблазн разума объяснить мир логически из самого разума, если бы сумела увидеть смысл бытия в его триединстве, если бы выразила этот смысл в философии всеединства.

Культурная деятельность, в которой осуществляется смысл, мыслится философом не только как организованные формы, в которых воспроизводится ткань культуры как всеобщего человеческого бытия. Для него существенно важной является проблема природы этой деятельности, проблема творчества. Уделяя большое внимание анализу современной ему культуры, вскрывая ее пороки, рожденные «падшим» состоянием человека, его похотью, как он выражается, плоти, знания и власти, Булгаков ставит вопрос о той силе, которая способна преодолеть это состояние, удержать софийный идеал в эмпирической жизни, более того, осуществить его в Богочеловечестве. Эту силу философ находит в человеке, который и софиен, и ничтожен, который и воспроизводит смыслы низменного бытия, и жаждет услышать сквозь них Слово Бога. Булгаков приходит к метафизике человека, без чего он не может решить проблему творчества.

Как религиозный философ, Булгаков различает творчество Бога и творчество человека, характеризуя творчество человека как возможность, потенциальность и свободу в отличие от актуального божественного «да будет».

Мысля человека в традициях религиозной философии как образ и подобие Божие, Булгаков подчеркивает, что образ Божий – это онтологическая основа человека, «изначальная сила, которая вложена в человека для его жизни и творчества». Образ человеку дан, подобие же – задача человеческой жизни, и несоответствие наличности и заданности определяет собою своеобразие человека, «который ипостасно своею свободой осуществляет в себе свой собственный идеальный образ»¹¹. Свободное осуществление своей идеи в своей жизни ставит человека в положение «живой антиномии», онтологического парадокса, по выражению Л.А. Зандера.

Парадоксально – неслиянно-нераздельно – существуют в человеке его образ (идея) и та эмпирическая действительность, в которой он осуществляется и которая для человека оказалась неизбежна вслед-

ствие грехопадения. Эмпирическую действительность осуществляющей идеи человека Булгаков видит в трех аспектах: как человеческая чувственность, как жизнь психическая и как социальные отношения, в которые человек вступает и в которых он заинтересован. В каждый момент осуществления возникает, согласно Булгакову, живая конкретность, ипостась, личность, которая и определяется этими эмпирическими состояниями, и свободна по отношению к ним, ибо ими не исчерпывается. В этом смысле личность неопределима, о ней человек знает, поскольку она непосредственно им опознается как его Я. Поэтому Я само по себе не существует, но имеет существование, получая бытие через другое, через эмпирическую действительность, «которая есть его сказуемое и которая отлична от Я». Иначе говоря, Я нельзя определить, но можно определять, и вся жизнь человека есть не что иное, как определение. Каждый есть Я, подчеркивает Булгаков, каждый знает Я «опытно и жизненно», и «никакие усилия мысли и слова неспособны выразить, показать Я, его доказать или описать», «оно дается непосредственным мистически-интуитивным актом». Как поясняет Зандер, Я есть понятный для каждого «словесно-мистический жест, указующий глубину не изреченного, а изрекаемого, тьмы, постоянно раздвигающейся светом..., подземного источника, непрестанно изливающегося на поверхность».¹² Поэтому Я есть «точка перехода от алогического к логическому», есть «самосознание бытия». «Эквивалентом Я, согласно Булгакову, является имя как «откровение о личности» в самом ее «ядре». «Имя есть безусловное подлежащее всех сказуемых, на которое они навертываются, как на ствол», – пишет Булгаков, – «имя есть то, что человек есть, и означает, открывает, что он есть»¹³. Поскольку же для Булгакова «имя есть сила, энергия, воплощенное слово», в нем «идеальное стало реальным», конкретным и индивидуальным, постольку имя входит «в космос имен бытия», определяя тем самым софийную природу человека. Обнажение софийной сущности личности Булгаков называет гениальностью, понимая под ней «духовный взлет в «умное место», где зрятся вечные идеи». «Гениальность, – пишет он, – есть творческая инициатива, обретение новых тем, задач и возможностей... Гениальность зрит Софию, она сама есть софийный луч, ее откровение, почему и ее достижения осознаются как некое обретение или дар свыше»¹⁴. Но гениальность нуждается в осуществлении, а это, согласно Булгакову, дело талантливости, особой одаренности к ис-

полнению. И гениальность, и талантливость, потенциально присущие каждому человеку, образуют его духовный состав. Человек, убежден философ, должен иметь волю к талантливости, должен осуществить гениальность, данную ему Богом как его идею, как его место в софийной плероме. «Вся жизнь человеческая, – пишет Булгаков, – должна стать обретением гениальной темы и талантливым ее исполнением»¹⁵. Таким образом, согласно Булгакову, человек предназначен к свободе и творчеству, но человеческое творчество есть поиск самого себя, своей идеи, божественного образа. За любыми конкретными культурными деятельностями – научной, художественной, нравственной, религиозной и др. – у Булгакова стоит «самотворчество», творение человеком самого себя соответственно идеалу Всечеловека Христа. Именно эта антиномия подлинного творчества как обретения человеком самого себя, «образа и подобия Божия», и неизбежность воспроизведения смыслов существующего неподлинного состояния, в котором человек находит себя и высказывает себя, которое обуславливает его талантливость, его возможность самоосуществления, – эта антиномия в учении Булгакова и выражает проблему человека. Определяя человека как «абсолютное в относительном и относительное в абсолютном», философ обозначает поле смыслов его жизни, их взаимное отношение и их борьбу. Таково представление Булгакова о природе той деятельности, в которой человек находит себя, воспроизводя и изменяя ценностное для себя бытие. Осуществление же смысла он видит в постоянно становящейся культурной реальности, которая должна быть, в конце концов, преодолена, и смысл снова, как до грехопадения, исполнит Слово. Принципом становления, согласно Булгакову, является «софийный детерминизм», неизбежность софийного преображения жизни, что, согласно Булгакову, требует осуществления Богочеловечества и исполнения идеала. Как пишет Л.А. Зандер, «Богочеловечество – то, что соединяет человека с Богом, что делает Бога человеческим и утверждает в человеке божественное начало. Вне Богочеловечества возможны только бесчеловечный Бог и безбожный человек – так это выразил Вл. Соловьев. Соединяя в себе оба мира (божественный и человеческий), будучи их последним и, одновременно, изначальным синтезом, Богочеловечество есть не что иное, как богословская транскрипция Софии – тварно-нетварного, абсолютно-относительного, трансцендентно-имманентного самооткровения Божества»¹⁶.

Таким образом, проблема смысла позволила Булгакову в русле традиции всеединства более точно выявить его природу, ибо природа самого смысла – в отсылании к другому, в существовании через другое, в стремлении к воплощению, по выражению А.Ф. Лосева. Булгаков вычленил элемент всеединства, который позволил ему вскрыть механизм всеединства как жизни смысла, что и определило его особое место в этой традиции в истории русской философии.

Однако способ решения этой проблемы – онтологизация смысла – определил его значение в исследовании смысла в европейской философии начала XX века. Противопоставление понимания смысла как бытия его интерпретациям в философии сознания как конституированного феномена сознания приводит Булгакова к метафизике культуры, позволяет ему анализировать сопряженность человека, его творчества и ценностно значимого бытия, а это выводит философию С.Н. Булгакова на передние рубежи и современной философии, делая его наследие эвристически продуктивным.

SERGEJ BULGAKOV ON SENSE, AND ON ITS EXISTENCE AND INCARNATION

Ludmila A. KONEVA
(Samara, RUSSIA)

The problem of sense in S.N. Bulgakov's all-unity philosophy plays the key role, though it was not an object of the philosopher's investigation and existed in the context of another his problems. At the same time this very problem runs through all the philosopher's doctrine, bringing to it integrity and completeness in the sphere of sense investigation and philosophy of consciousness.

In the tradition of all-unity Bulgakov's doctrine plays a special role. The aim of this philosophy – to find the needful element or mechanism to display the nature of entity as a life of sense – for Bulgakov it defined owing to his understanding of all-unity as the link between God and the world, thought as the space of words-meanings, so-called Sophia.

In this meaning Bulgakov's all-unity is the entity, expressing itself truly, in God's word, and untruly, through the different forms, in which the human life implements.

The presence of sense in the entity is ontologically well-grounded. Bulgakov observed two ideas – the sense as a word and the sense as a border between two worlds: God's and Creation's. Both ideas solve the problem of Sophia, both express the essence of Bulgakov's idealism. The sense in his philosophy is both entity quality and life law.

The embodiment of the sense in Bulgakov's philosophy is conditioned by several moments. One of them is value nature of entity, where the senses are fulfilled. This nature is understood by Bulgakov as an expression of ontological relations of two horizons of entity – perfect and imperfect, divine and human. The sense is given by divine horizon. The embodied sense forms the special kind of reality – myth, which is understood as a meeting of God and the world. In myth entity doesn't only express itself but builds the very way of expression, in which the sense must find itself but it can be possibly not found.

The essential moment of sense embodiment is a creative activity of a man, which being revealed in different cultural forms, is human self-creation. Without self-creation the overcoming of entity rapture is impossible.

Thus, the problem of sense gave Bulgakov an opportunity to reveal the nature of all-unity more distinctly, because the nature of this very sense is in existence through *another*, in striving for embodiment. Having singled out this element of all-unity, Bulgakov disclosed the mechanism of all-unity as a life of sense.

The ontologization of sense defined its meaning in investigation of sense in European philosophy of the beginning of the XX century. The opposition between understanding of sense as entity and its interpretation in philosophy of consciousness led Bulgakov to metaphysics of culture and allows to analyze the links between a person, its creative activity and valuable entity. This fact put Bulgakov's philosophy to the front of modern philosophy.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа поддержана грантом Института «Открытое общество»

¹ *Булгаков С.Н.* Агнец Божий: О Богочеловечестве. Париж, 1933. С. 183.

² Там же. С. 125.

³ *Булгаков С.Н.* Философия хозяйства // Булгаков С.Н. Соч. в 2х т. Т. 1. М., 1993. С. 61.

⁴ *Булгаков С.Н.* Философия имени. СПб., 1998. С. 20.

⁵ Там же. С. 11.

⁶ Там же. С. 21.

⁷ Там же. С. 62.

⁸ *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 189.

⁹ Там же. С. 194.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С.269

¹² *Зандер Л.А.* Бог и мир. Миросозерцание отца Сергия Булгакова. Париж 1948. С. 251.

¹³ *Булгаков С.Н.* Философия имени. СПб., 1998. С. 267.

¹⁴ *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 264.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Зандер Л.А.* Бог и мир. Миросозерцание отца Сергия Булгакова. Париж, 1948. С. 88.

ИДЕАЛЫ АКТИВНОГО ХРИСТИАНСТВА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

Галина КУЗЬМИНА

Своеобразные оценки российского типа культуры, русской религиозной философии, раскрываются в трудах мыслителей XX века (Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, Л.П. Карсавина, Н.Ф. Федорова и др.), утверждающих идеалы активного христианства. Это направление Н.А. Бердяев назвал одновременно «космоцентрическим, узревающим божественные энергии в сотворенном мире, обращенным к преобразению мира», и «антропоцентрическим», обращенным к активности человека в природе и «обществе». В нем поднимается «проблема о космосе и человеке», разрабатывается творческая, активная эсхатология, предполагающая, что конец этого мира, конец истории зависит и от творческого акта человека (2).

Анализ их работ позволяет выделить систему ценностей русской культуры, утверждающихся в православии как восточной ветви христианства, которое сосредоточено на духовности и традиции, с ее стремлением к созиданию Высшего, Божественного порядка на земле. Отличительной чертой православия, понимаемого не в узком, богословском смысле, а культурно-историческом контексте, является подлинное уважение чужой веры, признание своего братства и единства с другими народами. Только в рамках греко-православной традиции удалось наметить более тонкий и гармоничный путь сочетания христианской веры с жизнью нации и творчеством национальной культуры. Устраивая религиозную жизнь в форме разнообразия национально-конкретных, автокефальных церквей, Православие способствовало утверждению национального начала. Эта преобразующая способность Православия, в отношении народных культурных форм была уже проявлена Византией, но была обречена на деградацию, как и всякий государственный союз, не имеющий органической народно-национальной основы. Только духовная наследница Византии – Православная Русь – сумела тонко усвоить и всенародно воплотить новозаветный смысл национальной общности. Теснейшее, сокровенное сочетание православия и судьбы России впервые ощутил и провозгласил в своем «Слове о законе и благодати» пер-

вый по происхождению русский архиерей митрополит Илларион. Для Православия существенен не только единый Дух Христов в каждой автокефальной Церкви, но и вообще дух самобытности в судьбе мира и всякого народа. Онтологизм Православия способствует уважению всех национальных культур, требует не одинакового, а различного понимания, терпения, смирения.

Противоположной идеей является идея эсхатологического катастрофизма со взглядом на историю как на фатально повторяющиеся циклы развития различных культурно-исторических регионов, взглядом, отрицающим возможность активности человечества в целом, и в каком либо продвижении его вперед (Н.Я. Данилевский, К.И. Леонтьев, позднее О. Шпенглер). Здесь моделью развития культурно-исторического типа становится смертный животный организм с его последовательными стадиями развития: детством, цветущей молодостью, зрелостью, неизбежным одряхлением и смертью. Биологический, так сказать, рок переносится в жизнь народно-национальных и культурных организмов и состоящее из них человечество.

Прежде всего, это объясняется геополитическим фактором – громадность территории России, находящейся на стыке цивилизаций Запада и Востока. Бинарная структура, противоположные ориентации: с одной стороны, социоцентризм – приоритет общества, государства над личностью, с другой – «вольнолюбие» – стихийная форма протеста человека против поглощения его обществом, как «свобода для себя» и безразличие к «свободе другого».

Сущность активного христианства успешно познается в сравнительном анализе с гностицизмом. Гностицизм можно условно определить как совокупность различных течений внутри и «около» христианства, которые, став объектом серьезной критики, были названы «лжеименным знанием».

К основным признакам гностицизма, которые при первом взгляде, совершенно совпадают с принципами духовного познания в христианстве, но при более пристальном рассмотрении имеют принципиальные и глубокие отличия, можно отнести следующие:

1. Гносис означает самопознание. Однако форма этого познания в гностицизме скорее мистико-магического характера, чем богооткровенно-церковного, которое признается за христианством, ибо последнее основывается на идее абсолютного трансцендентного Бога.

2. В гностицизме в отличие от христианства постижение Бога скорее теософского и оккультного толка.

3. Огромное внимание гностицизм уделял космологии, которая заменила ему то, что в христианстве можно было бы назвать метафизикой Веры. Космология для христианства непринципиальна, в нем главное то, что Бог сотворил мир, но не важно, как именно. Христианство интересуется не столько устройством мира, сколько его смысл, Бог и судьба человека в мире. Христианство не тратит внимание на второстепенные детали, не имеющие непосредственного отношения к спасению души.

В гностицизме отрицается не только единство Бога и Христа, но и единство человечества. Человек в учениях гностиков трихотомичен. Все люди делятся на духовных (пневматиков), психических (психиков) и плотских. Если первые спасаются через познание своего богосыновства, то вторые – через аскезу и праведную жизнь, а третьи обречены на страдание. К пневматикам относятся привилегированные избранные, носители истинного гносиса. Они свободны от уз земной жизни, стремятся войти в сферу абсолютного бытия, чтобы таким путем общаться с Высшим Богом. Психики находятся под властью демиура, они слепо исполняют все ветхозаветные законы, с помощью которых им удается, в какой-то мере, оторваться от чувственного. Однако психики не в состоянии подняться до уровня людей духа. Наконец, плотские люди («холики» или «голики») находятся в оковах плоти, во власти низменных материальных инстинктов. Они не могут достигнуть высоты ни психиков, ни тем более пневматиков, их существование беспросветно.

Христианству не только чуждо такое деление, но и враждебно, ибо все люди равны перед Богом и абсолютно все достойны спасения.

Как христианский, так и внехристианский духовно-религиозный путь видит своей целью обожение, однако последнее приводит к полному слиянию и отождествлению с божеством, которое приобретает цену отречения адепта от собственной личности (например, «Я – Брахман»). В христианстве же обожение:

– означает не потерю личности, но наивысшее приобщение через бесконечное уподобление;

– приводит к пониманию бесконечности и невозможности положить границу процессу обожения. Нет предела духовному совершенствованию;

– носит личный характер, так как Бог есть высшая и абсолютная Личность, представляет собой общение личностей и «в отличие от языческой натурмистики может быть названо мистикой личности»;

– это дар Бога и дело Его благодати, а не собственных усилий человека, которые вместе с тем необходимы;

– это задача человека и поэтому он призван не пассивно ждать, а подготавливать место для дара путем нравственной жизни и духовной практики. Так как благодать обожения есть дар, то оно и не может быть приписано усилиям человека, что ведет к еще большему нравственно-духовному очищению и смирению, а не превозношению.

В мировоззрении активного христианства находят себе место и свобода человека и его нравственные усилия, личность не нивелируется, но возрастает по мере духовного познания, в то же время, имея в самом этом росте залог смирения, которое устраняет преграды и границы.

По христианскому учению мир – творение Божие, а тело человека – храм Духа Божия, душа же его подлежит преобразению. Поэтому задача подвижника заключается не просто в отречении от мира как такового, а от мира лежащего во зле, от страстей и губительных привычек. Необходимо не только и не столько, может быть, метафизическое отречение, сколько этическое преобразование.

По В.С. Соловьеву, путь органического синтеза всех сфер культуры – это познание истины, творчество красоты, созидание блага. Его учение о Богочеловечестве характеризует обостренное чувство личности с ее «иступленными» поисками идеала, открытости бытию, миру, Богу. По мысли философа, одухотворенное человечество способно стать со-творцом Бога, его союзником в решении грандиозных задач преобразования мира.

В основе концепций русского космизма, разработанных представителями активного христианства, лежат гуманистические идеи о целостности природы и культуры, соразмерности человека и Вселенной, прозрения о смысловой культуре космоса как основании культурно-исторического самоопределения человечества.

Сакральное творчество, по мнению П.А. Флоренского, не частный случай культуры, оно призвано объяснить все человеческие действия. Жизнеутверждающие идеалы представителей активного христианства ярко раскрываются в характеристике христианства.

Христианство, выдвинув единого Бога для всех народов, решительно

выступив против как языческих религий, так и ветхозаветного национального монотеизма, решительно расколо тождество народности и религиозности. Христианство, явившись религией Абсолютной Личности, дало людям универсальную метафизическую точку опоры для понимания и переживания как их индивидуальной, так и национально-духовной уникальности.

Каждый человек призван лично вступать в связь с Богом, может самостоятельно открывать и осуществлять единый смысл Богочеловечности во всех ее духовно-жизненных проявлениях: индивидуально-личностном, народно-национальном, всемирно-человеческом.

В активном христианстве отбрасывается жесткая схема предопределения человека, то ли к спасению, то ли к гибели, преодолеваются любые, самые скрытые механические элементы, связанные с преувеличением силы зла в природе человека и мира.

По мнению представителей активного христианства, человечество должно проникнуть в замысел Божий о мире и стать активным орудием его осуществления в потоках Божественной Благодати. Предопределение становится предназначенностью, и в ней разрешается антиномия предопределения и свободной воли человека в пользу второго.

Для традиционалистского сознания будущее не вычленяется в качестве особенного и значащего фактора. На основе анализа народной культуры Ф.И. Буслаев так характеризует традиционалистскую русскую историософию: «...Будущего на земле уже нет, а есть только гнетущее, тоскливое настоящее, из которого один, и уже решенный выход – безапелляционный суд, без малейших проволочек и без всяких исправительных мер» (5, 481).

Человек традиционалистской духовности, призван лишь изжить время, пассивно ожидая окончания истории. Жизнь человека по сути своей является предметом метафизически субстанциональным, и никакого особенного отношения к ней быть не может. Жизнь, следовательно, необходимо пережить, а социальные обстоятельства, даже во времена к человеку неласковые, – перетерпеть.

Религиозные ценности становились общекультурными ценностями, на базе которых вырабатывались социально-одобряемые модели поведения. Например, в православии жизнь рассматривалась как Божий дар, и насильственное лишение человеком себя жизни оценивалось как грех; в Индии – как естественное событие; в Японии – как мужественный и

храбрый поступок; в Китае – как восстановление блаженства души.

Н.А. Бердяев в психологическом этюде «О самоубийстве» писал, что самоубийство потому противно Православию, что оно есть отрицание трех высших христианских добродетелей: веры, надежды, любви. Для самоубийцы теряется вера, и Бог перестает быть силой, которая управляет жизнью (4).

Человек, совершающий самоубийство, эгоцентричен, он перестает любить самого себя как Божье творение. Калеча себя, человек наносит рану миру, как целому, другим людям, так как человечество и весь мир есть единый организм, где все со всем связано, и все от всего зависит.

Понятие судьбы, предопределенности жизни человека, связано с языческими и народными верованиями в религиозно-теологических системах, в том числе в христианстве. В философско-обобщенном смысле, оно выражает, прежде всего, несвободу, бессилие человека перед лицом натуральных ограничений его природы, физического естества, силы онтологических обстоятельств.

Если попытаться определить основные философские, да собственно и обыденно-личностные позиции по отношению к судьбе, то можно выделить следующее:

Во-первых, следование судьбе, мудрое принятие всех ее предначертаний. Ведь представления о судьбе и этимологически и по смыслу, как известно, связаны с рождением и смертью, с переживанием каждым человеком неких непереходных «роковых» границ своей жизни: надо родиться, чтобы жить, а жизнь у всех без исключения в чреде обусловленных удач и катастроф неизбежно устремляется к смерти.

Во вторых, гордо-стоическое противостояние судьбе, позиция человеческого достоинства перед лицом неизбежного - то, что считалось высшей ценностью от стоиков до экзистенциалистов.

И, наконец, героическое сопротивление Судьбе, возможно и вызов ей: Бог, которого ввел в Восточную церковь Иоанн Златоуст и Иоанн Дамаскин, все «предвидит», но не все «предопределяет».

Как видим, судьба здесь не побеждается ни в реальной плоскости истории, ни в метафизическом плане – в бытии Царствия Небесного, ибо и оно держится напряжением «предопределенных» полюсов рая и ада, спасения и неизбежного осуждения.

Понятие судьбы продолжает существовать в качестве Божественного провидения, промысла и предопределения. Причем, степень их жес-

ткой предопределенности различна в зависимости от религии и конфессии: **от** фаталистических крайностей ислама, где почти нет места свободе человека; и кальвинистской концепции двойной и изначальной предопределенности людей, кого к «спасению», кого к «погибели» **до** православного допущения идеи, что Бог намерен спасти всех (при необязательном осуществлении такого оптимистического варианта), или до той замены «предопределения» намного более мягким понятием «предвидение».

Русские религиозные мыслители, представители активно-христианской ориентации демистифицировали Судьбу, представив ее суть, как закон нынешнего статуса природно-космического бытия, однако, поставив задачу реального преодоления этого закона в богочеловеческом деле, бросили самый серьезный за всю историю вызов Року.

«И если Воскресение Христово явило первую победу над законом тления и смерти, законом рока, то человечество призвано прийти к тотальному онтологическому успеху», – пишет Николай Федоров (11, 467). По его мнению, здесь сталкиваются две принципиально новые для осмысления темы Судьбы, формулы которых высказанны почти одновременно, с интервалом в десятки лет: «любовь к судьбе у Ницше в «Веселой науке» в 1881 году и «ненависть к судьбе» – у Федорова (начало 90-х годов).

Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев раскрыли «роковую» подсистему нашей жизни на онтологическом уровне и наполнили ранее существующую ущербную программу – идею сверхчеловека в системе Ницше – активно-эволюционным и активно-христианским содержанием.

Представителями активного христианства развиваются идеи богочеловечества, об объединении божественных и человеческих энергий в деле избавления мира от законов «падшего» материального естества (где как раз и царят неумолимые законы Судьбы) и преобразении этого мира в эволюционно-высший соборно-любвенный тип бытия Царствия Небесного. Конец этого мира воспринимается не как катастрофа, а как преобразование.

Н.А. Бердяев утверждал: необходима «всемирно-историческая творческая работа над плотью этого мира»» подготовка ««элементов этого же мира... для вечности: «Победа над смертью и мировое воскресение завоевывается лишь всемирной историей и является в ее конце» (4, 14).

То христианство, которое есть, считал В. С.Соловьев, является лишь преходящим этапом естественного процесса исторического раз-

вития религии, оно не истинно, так как не отвечает запросам построения будущего мира: «Истинное христианство – должно быть вселенским, оно должно распространиться на все человечество, и все дела человеческие... Христианства вселенского еще нет в действительности: оно есть только задача» (10, 200).

Таким образом, в активно-христианском идеале речь идет о процессе, о его длительности, о, все большем, объединении человечества, о «благотворении», достигаемом через реальную натурально-онтологическую гармонизацию человеческой природы, через внесение в природу «воли и разума», то есть об одухотворении самих природных стихий.

Представители активного христианства путь к свету видят через постепенное просветление и рассеяние тьмы в процессе активной деятельности человека. Успешное развитие истории, выход в вечность рассматривается ими как основная задача и проект человечеству.

Культура, пронизанная ценностями активного христианства, призвана пробудить в человеке тоску по идеалу, стремление к самосовершенствованию. В православном человеке этот дух совершенствования рождает и чувство греха, собственной недостойности, и в то же самое время собственный суд ведет его к покаянию, очищению. Культура, пронизанная духом преобразующей любви, способствует изменению человека и окружающего мира.

THE IDEALS OF ACTIVE CHRISTIANITY IN RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY

Galina KUZMINA
(St. Petersburg)

The ideals of active Christianity were established by that line in Russian religious philosophy, which was cosmocentric and anthropocentric at the same time (N. A. Berdyaev). The active eschatology of it intends that the end of the world and of the history depends on creative human act.

The opposite idea regards History as fatally repeated cycles in different cultural regions growth. This position excepted the possibility of human activity and progress at all (N. Danilevsky, K. Leontyev).

The ideals of active Christianity are shown in interpretation of destiny. Active Christianity turns down the strict scheme of predestination of a man. It rejects the thought about the power of Evil as strong motivation of human nature. The representatives of active Christian position showed Destiny as a law of present state of cosmic entity. The tried to overcome it, challenging the power of Destiny.

The active Christian ideal says about the union of humanity through the real natural-ontological harmonization of human nature. The process of creative activity for them is way to light, the exit to eternity is a main project and the aim of the mankind.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Философия свободы. М., 1911.
2. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Париж, 1972.
3. Бердяев Н.А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990.
4. Бердяев Н.А. О самоубийстве. М., 1992.
5. Буслаев Ф.И. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887.
6. Данилевский П.Я. Россия и Европа. М., 1991.
7. Ильин А.И. Основы христианской культуры. Мюнхен, 1990.
8. Мистическое богословие. Киев, 1991.
9. Семушкин А.В. Гностицизм как явление западно-восточной духовности // Диалог цивилизаций: Восток-Запад. Тезисы выступлений. Вып.1. М., 1995.
10. Соловьев В.С. Собр. соч. в 10 т. Т. 3. М., 1991.
11. Федоров Н.Ф. Философия общего дела // Сочинения. М., 1982.
12. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М., 1993.

ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ АГНОСТИЦИЗМ В ДИАЛОГЕ С РЕЛИГИЕЙ И АТЕИЗМОМ

Леонид СТОЛОВИЧ

К размышлениям на тему о теологическом агностицизме меня подтолкнул такой эпизод моей жизни. В 1989 г. на Волошинских чтениях в Коктебеле я познакомился с великолепным переводчиком, замечательным поэтом и религиозным мыслителем *Владимиром Борисовичем Микушевичем*. Мы сразу же, как говорится, «нашли общий язык», делись друг с другом своими мыслями о поэзии и философии. Покидая Крым и разъезжаясь в разные стороны (он – в Москву, я – в Эстонию), я задал ему такой вопрос: «Вот как получается, Владимир Борисович. Вы – религиозный человек, а я – атеист, но это не помешало нашему дружескому общению!» В ответ я услышал: «Леонид Наумович, Вы не атеист. Вы – агностик».

Поразмышляв о своем мироотношении, я пришел к выводу, что, пожалуй, Микушевич прав. Я действительно не являюсь верующим и тем более церковным человеком. Несколько раз мне пришлось по службе на кафедре философии читать студентам курс так называемого «научного атеизма». Я не совершал над собой интеллектуального насилия, рассказывая историю религии в ее различных проявлениях и сочувствуя богоборцам, которые боролись с невежеством за научное миропонимание, за свободу мысли и совести (студенты, кстати, проявляли большой интерес к этим лекциям, так как другой возможности систематически ознакомиться с разными формами религии у них не было). Правда, при этом я игнорировал требование начальства использовать предмет «научного атеизма» для основной его цели: заваливать на экзаменах и зачетах верующих студентов, чтобы очистить от них советский вуз. Такая «очистительная» работа, увы, проводилась и в нашем либеральном Тартуском гос. университете, но помимо меня. Более того, как раз верующие студенты получали у меня хорошие оценки, будучи более осведомленными в делах религии, чем неверующие их сокурсники. Свою толерантность я проявлял, исходя прежде всего из этических побуждений: как можно преследовать людей за их убеждения, хотя и расходя-

щиеся с предписываемой идеологией! Афишировать свою позицию в этом вопросе я не мог, но осуществлять ее имел возможность, хотя порой слышал осуждение со стороны более правоверных коллег.

Я не верил в Бога, но понимал глупость железобетонных атеистов, большей частью людей невежественных и нетерпимых. Так уж случилось, что я, не разделяя воззрения философов-идеалистов, никогда не считал слово «идеализм» бранным и высоко ценил интеллектуальное богатство Платона и Аристотеля, Канта и Гегеля, не говоря уже об «идеализме» Данте и Гете, Достоевского и Толстого.

Искренне считая себя марксистом, я не разделял господствующую официальную идеологическую установку о стопроцентной реакционности религии, особенно в сфере художественного развития человечества. Мне представлялись плодотворными мысли М.С. Кагана, высказываемые на его лекциях по эстетике, которые я слушал с 1948 г. и зафиксированные в печати в первой половине 60-х годов о том, что в гносеологическом смысле «религиозное сознание и религиозные обряды возникли *на основе и в процессе* художественно-образного освоения человеком мира» и что реально исторически «речь должна идти о *синкретичности, диффузности, нерасчлененном изначальном единстве и взаимопроникновении* художественного познания мира и его религиозно-мистического истолкования».¹

В первом издании своей книги «Природа эстетической ценности» (1972) я не рассматривал специально вопрос о соотношении эстетической и религиозной ценности (для редактора Политиздата в начале 70-х годов понятие «религиозная ценность» было в принципе недопустимо). В 1973 г. я предложил журналу «Вопросы философии» статью о соотношении эстетических и религиозных ценностей. В 6 номере за 1974 г. она была опубликована, но под названием, данным журналом, «О противоречиях эстетического и религиозного сознания», поскольку редакция журнала сочла неприемлемым упоминание религиозных ценностей в наименовании статьи, хотя само это понятие в статье рассматривается. В 1975 г. в «Трудах по философии», XVIII (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 361) была напечатана моя статья «Проблема соотношения эстетических и религиозных ценностей», которую я включил как самостоятельный раздел в эстонское и зарубежные издания «Природы эстетической ценности».

Под религиозной ценностью я понимал предмет религиозного поклонения, но сам я не поклонялся этому предмету, усматривал его *диа-*

лектическую противоположность (т. е. предполагающую определенное единство) эстетическому мироотношению, которое, на мой взгляд, представляет собой чувственно-образное и идейно-эмоциональное утверждение человека в действительности, а, следовательно, проявление человеческой свободы. Кстати сказать, существенное различие между эстетическим и религиозными отношениями определяли и видные богословы. Вместе с тем, у меня не вызывало сомнения необычайное значение религии для развития искусства и всей человеческой культуры и истории, хотя оно, как мне представлялось, не всегда было положительным, но безусловно, бывало и таковым.

Моя толерантность по отношению к религии, уважительность по отношению к христианской морали не оставалась незамеченной верующими, но духовно близкими мне людьми. *Владимир Микушевич* подарил мне книжечку «Сонеты к пречистой деве», вышедшей в серии «Русская духовная поэзия» в 1997 г. в издательстве «Ключ» с такой надписью: «Дорогому Леониду Наумовичу тайному, а значит, истинному христианину». А еще в 1969 г. *Алексей Федорович Лосев* так надписал мне один из своих томов «Истории античной эстетики»: «Дорогому Леониду Наумовичу с чувством единоверия. А. Лосев. 16.IV.69». Я понимаю из контекста своих отношений с последним классиком русской философии «серебряного века», что речь здесь идет прежде всего о «единоверии» «в борьбе за создание грамотной и прогрессивной эстетики» (как было написано на другой книге, подаренной мне 14 февраля 1979 г.), но слово «единоверие» в устах тайного монаха Андроника, каковым был Алексей Федорович, как выяснилось в столетнюю годовщину со дня его рождения, означало доверительное отношение не только в сфере эстетики.

Нет, я не религиозный человек. Но атеист ли я? Мое мироощущение можно выразить таким двустишием:

*Непостижимо, чья причуда
Жизнь – это дящееся чудо.*

По мере своего взросления и старения я все больше ощущал чудо жизни, чудо в том смысле, в каком о нем писал А.Ф. Лосев. Чудо для него не есть «*вмешательство высшей Силы* или высших сил». По его формулировке, «*чудо вовсе не есть нарушение законов природы*. Не нарушение законов природы есть чудо, а, наоборот, установление и оп-

равдание, их осмысление».² И вместе с тем, я действительно не знаю, кто или что является источником этого чуда. Такое миропонимание я и осознаю как *теологический агностицизм*.

Мне понятны и близки слова *Юрия Михайловича Лотмана*, с которым я был в добрых дружеских отношениях на протяжении 40 лет, сказанные незадолго до его кончины: «Я бы очень хотел верить, но, увы, к сожалению, не могу». *Борис Федорович Егоров* – ближайший друг Ю.М. Лотмана, – сравнивая миропонимание и эстетико-литературоведческие воззрения Ю.М. Лотмана и М.М. Бахтина, писал «об атеизме Лотмана, идущем от семейного и общественного воспитания», в противоположность религиозности Бахтина.

В то же время, по словам Б.Ф. Егорова, «ведь все или почти все рассуждения ученого о смерти в общефилософском, семиотическом, историко-литературном и даже физиологическом смысле соотносятся с мыслями о Боге. Лотман, в отличие от многих своих ближних, не стал верующим, не стал христианином; семейное и общественное воспитание, а потом постоянная опора на Просвещение и просветителей позволили сохранить атеизм ученого. Но исследователь русской, да и мировой культуры XVIII – XX веков не мог не соприкоснуться постоянно с идеей Бога. К этому вели и проблематика научных трудов, и биографическое соприкосновение с грандиозной темой смерти и бессмертия: кончина жены, неуклонное физическое ослабление своего организма и мужественное ожидание своей кончины». И далее: «в работах последних лет представления ученого о творческих началах Вселенной, о многочисленных и многоаспектных обращениях изучаемых объектов культуры, истории, литературы к роли Творца выливаются в собственные убеждения: если Вселенная сотворена, если происходит ее усложнение и развитие, если сонмы мыслителей и писателей опираются на божественные начала, то необходимо признать общекультурное значение Бога. Но Лотман с его творческой жилкой не желал признавать Бога как всезнающего хозяина Вселенной, развертывающего жизнь во времени и пространстве по заранее известному ему плану. Лотману был куда более симпатичен образ Бога – ученого и художника. Эта идея «...может быть проиллюстрирована образом творца-экспериментатора, поставившего великий эксперимент, результаты которого для него самого неожиданны и непредсказуемы. Такой взгляд превращает вселенную в неистощимый источник информации».³

На мой взгляд, воззрения Ю.М. Лотмана, характерные для многих интеллектуалов советского времени, можно определить не как атеистические, а *агностические в теологическом смысле*.

Понятие агностицизма большей частью употребляется в философии в гносеологическом значении как учение о непознаваемости мира. Таким образом трактовал агностицизм не только диалектический материализм⁴, но и спиритуалист Л.М. Лопатин, по типологии философии которого агностицизм – «система, не признающая в истинной реальности никакого подобия с каким-нибудь духовными или материальными отношениями и свойствам».⁵ Вместе с тем, *Гексли*, который ввел термин «агностицизм» в 1869 г., использовал его не только как обозначение непознаваемости мира, но и как сомнение в существовании Бога. В этом же смысле употреблял его и *Дарвин*. Агностицизм не только гносеологический, но и теологический был присущ и *Юму*, и *Канту*. Автор «Критики чистого разума» полагал, что «высшая сущность» остается «*безукоризненным идеалом*», объективную реальность которого рационально-логическим путем «нельзя доказать, но и нельзя опровергнуть».⁶ Однако, по Канту, «этикотеология» должна принять «бытие божье как постулат чистого практического разума».⁷

Религия в различных ее формах проявления предполагает веру в сверхъестественные силы, а монотеистические религии основываются на вере в личностного Бога. Теологический агностицизм противостоит таким религиозным представлениям, поскольку он исходит из рациональной недоказуемости бытия такого Бога и рассматривает нравственность и мораль как «чисто человеческую проблему» (*А.Эйнштейн*).

Как мне представляется, теологический агностицизм имеет два проявления. Одно из них – это сомнение в существовании Бога, утверждение нерешаемости самого вопроса о его существовании. Другой вид теологического агностицизма предполагает, напротив, веру в реальность Бога, но обосновывает мысль о его непознаваемости, непостижимости, полагая, что знание своего невежества предпочтительнее невежественного знания.

Эпиграфом к третьей части своего важнейшего философского трактата «Непостижимое» С.Л. Франк взял слова из трактата «О Божественных именах» (примерно V век н.э.), приписываемого Дионисию Ареопагиту: «Самое божественное знание Бога есть то, которое познается через неведение». Франк неоднократно ссылается на формулу Нико-

лая Кузанского, которого он называл своим единственным учителем философии: «Недостижимое достигается через посредство его недостижения». «Умудренное неведение» (*docta ignorantia*) Николая Кузанского Франк считал высшей мудростью. Продолжая традицию этих парадоксальных формулировок, Франк делает следующий вывод из своего философского исследования всеединства: «*Непостижимое постигается через постижение его непостижимости*». ⁸

Однако и в своем сомнении в существовании Бога теологический агностицизм не является воинствующим атеизмом, который религиозной *вере* в Бога противопоставляет *веру* в его несуществование, хотя и облакающуюся в естественнонаучные доводы так называемого «научного атеизма». Поэтому так легко многие «научные атеисты» превратили марксизм-ленинизм в своеобразное религиозное учение со своим «священным писанием» в виде текстов сочинений своих классиков, мистическим ритуалом и культом вождя, а после перестройки стали исто-во православными. По суждению *А.И. Введенского*, «в природе, действительно, все можно объяснить без всякой помощи Бога, одними законами природы, – все, кроме существования природы и ее законов». ⁹ Поэтому теологический агностицизм может принимать эйнштейновскую парадоксальную форму: «Религиозность ученого состоит в восторженном преклонении перед гармонией законов природы». ¹⁰

Ярким примером теологического агностицизма этого типа может быть мировоззрение *Андрея Дмитриевича Сахарова*. А.И. Солженицын порицал его за атеизм. Несомненно А.Д. Сахаров не был конфессионально-религиозно верующим человеком. Но был ли великий ученый и гуманист тем, кого называют «атеистом»?

Вот его высказывания по этому вопросу в диалоге с *А. Адамовичем* и *В. Синельниковым* в 1988 г. Отвечая на вопрос В. Синельникова: «Андрей Дмитриевич, как вы относитесь к тому, что церковь сегодня получила большие права в духовной жизни общества?», А. Д. Сахаров сказал: «Я очень далек от церковных дел, но чисто умозрительно я считаю, что это хорошо. Не вполне понимая психологию людей, близких к церкви, думаю, есть у нее огромный духовный потенциал. Церковь, конечно, должна быть не единая, между разными церковными направлениями не должно быть антагонизма... Я бы лучше сказал все-таки не церковь, а религия. Она имеет большую духовную силу». Притом эта

духовная сила, по А.Д. Сахарову, в наше время не противостоит науке: «Противостояние религии и науки – это пройденный этап. Но должен быть пройден какой-то этап и в развитии религии, и вообще в духовной жизни человека, чтобы все это было окончательно понято. Как? Я от этого далек. Я воспитанник другой эпохи и другого мировоззрения...»

И тогда следует вопрос, что называется «в лоб»: «Вы материалист или дуалист? Или пантеист?» И вот как на него отвечает академик: «Я думаю, что есть какой-то внутренний смысл в существовании Вселенной. Я... не знаю... пантеист, наверное... или нет. Это что-то другое. Но внутренний смысл, нематериальный, у Вселенной должен быть. Без этого скучно жить». Алесь Адамович выступает с таким предложением: «А вот если собрать ваши взгляды, Эйнштейна, других на эту проблему и создать религию ученых...» «Я думаю, что у каждого своя концепция. – Откликается А. Д. Сахаров на это предложение. – И эйнштейновская концепция никому не ясна до конца, он не очень на эту тему распространялся». Алесь Адамович напоминает слова создателя теории относительности: «Господь Бог изобретателен, но не коварен...» Однако, по мнению А. Д. Сахарова, «это не имело отношения к религии, скорее – к философии. В данном высказывании Господь Бог просто синоним природы. Думаю, что не надо место человека толковать антропоцентристски. Может или не может он стоять в центре Вселенной – человек сам должен доказать в дальнейшем. А пока по отношению к природе ведет себя очень плохо».¹¹

В конце своей нобелевской лекции в 1975 г. А. Д. Сахаров следующим образом обрисовал представляющую ему картину мироздания: «Тысячелетия назад человеческие племена проходили суровый отбор на выживаемость; и в этой борьбе было важно не только умение владеть дубинкой, но и способность к разуму, к сохранению традиций, способность к альтруистической взаимопомощи членов племени. Сегодня все человечество в целом держит подобный же экзамен. В бесконечном пространстве должны существовать многие цивилизации, в том числе более разумные, более «удачные», чем наша. Я защищаю также космологическую гипотезу, согласно которой космологическое развитие Вселенной повторяется в основных своих чертах бесконечное число раз. При этом другие цивилизации, в том числе более «удачные», должны существовать бесконечное число раз на «предыдущих» и «последу-

ющих» к нашему миру листах книги Вселенной. Но все это не должно умалить нашего священного стремления именно в этом мире, где мы, как вспышка во мраке, возникли на одно мгновение из черного небытия бессознательного существования материи, осуществить требования Разума и создать жизнь, достойную нас самих и смутно угадываемой нами Цели». ¹²

Такая картина мира, конечно же, не является религиозной в профессиональном значении. И А.И. Солженицын имел основание вывести А. Д. Сахарова за границы православия. Да и сам физик-гуманист считал опасной утопией утверждения Солженицына о том, что «замена марксизма на здоровую идеологию, в качестве которой ему рисуется, по-видимому, православие, спасет русский народ». ¹³ Приветствуя то, что церковь сегодня получила большие права в духовной жизни общества, А.Д. Сахаров не без основания опасался наступления такой ситуации, когда нужно будет уже защищать не верующих, а атеистов. Не будучи сам правоверным атеистом, великий ученый своей жизнью человека-совести и высоко моральной деятельностью показал, что нравственное поведение человека обусловлено не только его приверженностью к религии, что оно прежде всего определяется его ориентацией на *общечеловеческие ценности*, каким бы способом их не обосновывать, на гуманизм, будь он религиозным или безрелигиозным.

Теоретическое обоснование объективных общечеловеческих ценностей может быть идеалистически-религиозным, которое сформулировал Лосский в самом заглавии своей книги «Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей» (1931). Вместе с тем, оно может базироваться и на теологическом агностицизме, о чем справедливо писала *Лидия Гинзбург*: «Только безумие, животный распад сознания может нас увести от всего надстроенного над темной биологической сущностью, – от культуры, от социума с его ценностями. Субъективными? Да, для атеистического сознания. Когда ценности объективны, человек уже не атеист; это, конечно, не значит еще, что он уверовал в бога». ¹⁴

Теологический агностицизм, по моему убеждению, в отличие от религии и атеизма, характеризуется большей толерантностью, исходящей из правомерности мировоззренческого плюрализма ¹⁵, свободы религиозной совести и утверждения общечеловеческих ценностей, в том числе и в нравственной сфере.

THEOLOGICAL AGNOSTICISM IN DIALOGUE WITH RELIGION AND ATHEISM

Leonid STOLOVICH

(Tartu, ESTONIA)

The notion of agnosticism is mostly used in philosophy in the gnoseological sense as a teaching of incomprehensible nature of the world. However, *Huxley* who introduced the term “agnosticism”, also used it in the sense of ‘doubt in God’s existence’. *Darwin*, too, used it in the same sense. Not only gnoseological, but also theological agnosticism was characteristic of *Hume* and *Kant* as well. The author of the “Critique of Pure Reason” thought that the “highest entity” remains an “unapproachable ideal”, the objective reality of which one can not “either prove, or refute” in a rational-logical way. Yet according to *Kant* “ethico-theology” should accept “the existence of God as a postulate of pure practical reason”.

Religion in its various forms of expression presupposes faith in supernatural powers, whereas monotheistic religions are based on faith in a personal God. Theological agnosticism is opposed to such religious ideas in that it proceeds upon the premise that it is impossible to rationally prove God’s existence and regards morality and morals as a “purely human problem” (A. Einstein).

On the other hand, theological agnosticism is not a type of military atheism that opposes religious *faith* in God to the *faith* in its non-existence, even though “dressed” in scientific arguments of the so-called “scientific atheism”. According to A.I. Vvedensky, “Everything in nature can indeed be explained without any help from God, solely by the laws of nature, – everything except the existence of nature and its laws”. That is why theological agnosticism can take Einstein’s paradoxical form: “Religious sentiments of a scholar consist in enthusiastic worshiping of the harmony of nature’s laws”.

In A.F. Losev’s words, “A *miracle is not a breach of nature’s laws. Not the breach of nature’s laws is a miracle, but, on the contrary, their foundation and justification, their apprehension*”. But at the same time, unlike A.F. Losev who was a secret monk with the name *Andronicus*, I don’t know who or what is the source of this miracle. This perception of the world I consider to be theological agnosticism.

Theological agnosticism has two expressions. One of them is doubt in God’s existence, the affirmation of the overall impossibility of resolving the very question of his existence. The other type of theological agnosticism, on

the contrary, presupposes faith in God's reality, yet substantiates the idea of his incomprehensibility – thus abiding by the opinion that the knowledge of one's own ignorance is preferable to ignorant knowledge. According to the author of "Areopagitics" (Pseudo-Dionysus the Areopagite), "the most divine knowledge of God is the one that is acquired though not-knowing". These ideas were also shared by Nicholas of Kuza and S.L. Frank.

Theological agnosticism, as distinct from religion and atheism, is characterized by greater tolerance, issuing from the legitimacy of pluralism in world outlook, freedom of religious consciousness and affirmation of human values, including those in the sphere of morality.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Часть II, Диалектика искусства. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1964. С. 36, 38.

² *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. С. 538, 539.

³ *Егоров Б.Ф.* Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 247, 236. Высказывание Ю.М. Лотмана приводится по кн.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гносис, 1992. С. 247.

⁴ Вслед за Ф. Энгельсом диалектический материализм определяет агностицизм как отрицательное решение второй стороны основного вопроса философии об отношении мышления к бытию: оспаривание возможности исчерпывающего познания мира (см. *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч., Т.21. С. 283-284; *Ленин В.И.* Полн. собр. соч., Т. 18. С. 5).

⁵ *Лопатин Л.М.* Аксиомы философии. – М.: «РОССПЭН», 1996, с. 343.

⁶ *Кант И.* Соч. в 6 т., Т. 3. М.: Мысль, 1964. С. 551.

⁷ *Кант И.* Соч. в 6 т., Т. 4, Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 457.

⁸ *Франк С.Л.* Непостижимое // *Франк С.Л.* Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 559.

⁹ *Введенский А.И.* Статьи по философии. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1996. С. 195.

¹⁰ *Einstein Albert.* Comment je vois le monde. Paris, 1934. P. 39.

¹¹ *Сахаров А.Д.* Тревога и надежда. 2-е изд. М.: Интер-Версо, 1991. С. 323.

¹² Там же, С. 163.

¹³ Там же, С. 71.

¹⁴ *Гинзбург Лидия.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 287.

¹⁵ Попытка охарактеризовать такой плюрализм предпринята в статье: *Столович Л.Н.* О «системном плюрализме» в философии // Вопросы философии, 2000. №9. С. 46-56.

РЕЛИГИЯ В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-ЭКОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА *

Александр ГОГИН

Среди кузнечиков беспмятствует Слово.

О. Мандельштам

Быстрый рост техногенной цивилизации, характерный для нашего времени, порождает в жизни человеческого общества как позитивные, так и негативные процессы. Среди последних – появление в конце XX века признаков развивающегося культурно-экологического кризиса: кризисных явлений в жизни общества, связанных с дисбалансом во взаимоотношениях культуры и цивилизации. Указанный дисбаланс – нередкое явление в истории человечества, однако, современный культурно-экологический кризис имеет свои отличительные особенности:

– указанный кризис носит глобальный характер, что обусловлено глобальным характером развития техногенной цивилизации.

– течение современного культурно-экологического кризиса осложняется развивающимся параллельно глобальным природно-экологическим кризисом (кризисными явлениями в жизни биосферы Земли, связанными с дисбалансом во взаимоотношениях общества и природы).

– глобальный культурно-экологический кризис отличается тем, что, по мере его развития, взаимоотношения культуры и цивилизации приобретают характер все более острого противоречия. На достаточно зрелой ступени развития кризиса, указанное противоречие начинает быстро продвигаться на стадию непримиримого антагонизма.

Причина последнего коренится, по нашему мнению, в том факте, что процессы глобализации, сопровождающие быстрое развитие техногенной цивилизации, поднимают с уровня сущности на уровень явления общественной жизни, и тем самым, активизируют основное противоречие культурно-экологического кризиса, а именно противоречие между принципиально глобальной по своему субстанциальному статусу природой цивилизации и принципиально локальной по своим родовым корням природой культуры. Поскольку основное противоречие

культурно-экологического кризиса коренится в самой природе цивилизации и культуры, кратко представим их отличительные признаки.

Цивилизация синтезирует в себе хозяйственные аспекты жизни социума и представляет собой некоторую «сумму технологий», аккумулирующую опыт поколений по организации и утилизации субстанциальных эффектов, необходимых для жизнедеятельности общества.

Будучи лишь специфическим конфигуратором базовой «суммы технологий» субстанции космоса, цивилизация по самой своей природе экспансивна и нелокальна, космополитична и интеркосмична. Динамичной в принципе, цивилизации противопоказана укорененность как таковая: любая «почва» для нее – это в конечном итоге склад сырья и стартовая площадка дальнейших преобразований.

Культура синтезирует в себе духовные аспекты жизни социума и представляет собой некоторую «сумму мифологии», выражающую опыт поколений по сохранению и обогащению родовой жизни на определенном уровне ее личностной выраженности. В качестве таковой, культура всегда почвенна и локальна, консервативна и патриотична. Питаясь соками родового опыта, подлинная культура творчески культивирует и обогащает ту почву, в которой она укоренена.

Одним из симптомов актуализации основного противоречия глобального культурно-экологического кризиса является волна антиглобалистских выступлений на религиозной и псевдорелигиозной почве. И это не удивительно, поскольку религия исторически образует ту сердцевину, вокруг которой нарастает весь ствол, все тело культуры.

Многообразие религий мира можно сравнить с разнотравьем: множество религий подобно множеству растений произрастают на почве единого поля Земной сакральности. Корни различных «растений»-религий питаются неодинаковыми соками и плоды они приносят соответственно разные. Они борются друг с другом за место под солнцем, болеют и выздоравливают, могут даже умереть, и это предмет горести и радости целых народов, предмет их заботы, но для нас важно сейчас даже не это, но то, что все они произрастают на почве одного и того же поля земной сакральности, и если с этой почвой начнут происходить какие-либо существенные метаморфозы, то это рано или поздно отразится на самочувствии всех земных религий сколь бы они ни были отличны друг от друга.

В этой связи достаточно важным представляется вопрос: имеются ли в жизнедеятельности современного человечества тенденции, способные в случае своей беспрепятственной эскалации, вызвать существенные изменения в структуре почвы поля Земной сакральности?

На наш взгляд, такие тенденции имеются и одна из важнейших – стихийный, не контролируемый со стороны культуры, рост «суммы технологий» современной техногенной цивилизации.

Как уже отмечалось выше, всякая цивилизация в силу своего субстанционального статуса, т.е. самого своего положения в мире – космополитична и интеркосмична. Исходя из этого можно предположить, что если развитие современной техногенной цивилизации и связанные с ней процессы глобализации сохранят свои нынешние тенденции, то научно-техническая революция со временем перерастет в научно-космическую революцию, а процессы глобализации, претерпев качественный скачок, трансформируются в процессы космизации.

В таком случае третье тысячелетие нашей эры в перспективе можно охарактеризовать как эпоху глобально победившего развитого космополитизма, эпоху борьбы за построение на планете Земля новой космической общности людей – Космополиса, населенного «новыми землями».

Проблема формирования Космополиса в качестве техносферы нового типа – динамичной целостности людей и машин, развивающейся на уровне общекосмических достижений, является в сущности проблемой построения принципиально новой модели «открытого общества» – открытого общества эпохи космизации.

Однако, реальное осуществление выхода цивилизации в «открытый космос» и реализация возможных космических обменов практически невозможны без существенной перестройки защитных оболочек Земли и – как следствие и неизбежная плата – их ослабления, а по ряду слоев и полной ликвидации.

Совершенно очевидно, что сакральное поле Земли теснейшим образом связано с ее Покровом.

В этих условиях, космическая Перестройка и связанные с нею процессы ослабления и ликвидации защитных оболочек Земли неизбежно приведут к трансформации структуры почвы поля Земной сакральности.

Сколь бы ни были космичны те или иные исторические религии, коль скоро и до тех пор пока они религии, т.е. культурные организмы, их космичность носит земной и человеческий характер.

Ликвидация защитных покровов и эрозия почвы Земной сакральности может привести к тому, что ослабленные и захиревшие организмы исторических религий будут вытеснены сильными, эффектными и неприхотливыми «грибами» квазисакральных психотехник неземной и нечеловеческой природы.

Засилье неведомых сакральных организмов подобного рода, по-видимому, не просто естественным образом снимет с повестки дня все земные религиозные проблемы, но скорее всего по-своему их решит.

В настоящее время, когда мы находимся у истоков развития глобального культурно-экологического кризиса, представители всех конфессий призваны осознать, что угроза подобного нечеловеческого решения религиозных проблем выводит усилия межрелигиозного диалога в пространство той пугающе реальной перспективы, с свете которой осуществление указанного диалога представляется не просто возможным, но необходимым.

RELIGION IN THE EPOCH OF GLOBAL CULTURAL AND ECOLOGICAL CRISIS

Alexander GOGIN
(St.Petersburg)

The world variety of religions may be compared to motley grass: religion's multitude grows at a common field of the Earth's sacrality. These "plants-religions" suck different saps out of the sacred ground and they bring different fruits. However, all religions in spite of all its dissension feel discomfort if the ground of the Earth sacrality would be destroyed. In that case it is a very important problem: if the modern mankind has any development tendency that will be able to go to ruin the ground of the Earth sacrality in the future.

On our opinion this tendency is the rapid spontaneous growth of the modern technological civilization.

Really, what is civilization?

Speaking briefly, technological civilization is a «sum of technology», accumulated generation's experience concerning organization and utilization of substantial effects that are necessary in economic life of society.

As the specific configurator of cosmos' «sum of technology», any technological civilization is expansive and non-local, cosmopolitan and intercosmic by its nature. Accordingly, we may suggest that modern science and technological revolution will turn into science and cosmic one, and processes of globalization will grow into processes of cosmization. So, the time during the approaching millenium will be an epoch of building of a new type of an «open society» – a cosmic one.

However, the process of technological civilization coming into «open cosmos» is practically impossible without transformation and elimination (partial) of the Earth protective cover.

The process of elimination of the Earth protective cover and, as a result, the degradation of the Earth sacrality ground can lead to supplanting of drooped religions by strong, effective, unpretentious «mushrooms» of quasi sacred, non-earth and non-human psychotechnics.

The predominance of these unknown sacred organisms by its own manner will solve all the religion problems of the Earth. And now, while global cultural and ecological crisis is beginning, we must realize that menace of this non-human solution of our religion problems opens real perspective for realization of inter-religions dialogue and makes it not only possible, but indispensable.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ, грант № 00-06-80065.

ОТ БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЙ – К ТЕРНАРНОМУ СИНТЕЗУ *

Рэм БАРАНЦЕВ

Я совершенно убеждён, что наука вполне совместима с религиозными убеждениями, а тем более с религиозным чувством.

Н.Н. Моисеев¹

Диалог – многомерен. По набору предметов, по числу участников, по спектру смыслов. Расширяя это пространство, приходится заботиться об ограничении целостными комплексами. Минимальной структурой синтеза оказывается системная триада, обладающая единой семантической формулой «рацио-эмоцио-интуицио». В ней каждая пара элементов находится в соотношении дополнительности, а третий задаёт меру совместности. В период смены парадигмы мерообразующую роль играет экзистенциальный фактор.

1. Стереотип бинаризма

Противопоставляя вещество и поле, тело и душу, знание и веру, мы рассекаем смысловое пространство на куски, которые, желая жить, всё более настойчиво просятся к воссоединению. Нарастающая ностальгия по целостности заставляет искать иные способы мышления, не разделяющие, а объединяющие. Однако многовековая привычка к антитезам оказывается чрезвычайно прочной, почти непреодолимой. Как сетует М.А. Собуцкий, «мышление дихотомиями настолько устойчиво в современной психологии, что бороться с ним, похоже, бесполезно».² «Деление мира явлений на пары противоположностей, – пишет К.Лоренц, – это врождённый принцип упорядочения, априорный принудительный шаблон мышления, присущий человеку с древнейших времён».³ Мы автоматически мыслим бинарными оппозициями, порождая проблемы двух лагерей, двух культур, двух идеологий. Более того, создаётся впечатление, что так устроен мир, что бинарность – онтологична.

Однако, если обратиться к истории, бинаризм господствовал в Европе не всегда. Истоки его власти можно отнести к IX веку, когда ре-

шением Восьмого Вселенского Собора трихотомия человеческого существа «тело-душа-дух» была сведена к дихотомии «тело-душа». Глобальные последствия этого рокового решения, указывает К.А. Свасьян⁴, простираются до наших дней, образуя горизонт западной ментальности.

Творческая мысль всегда восставала против засилья дихотомии. Так, В.И.Вернадский в письме к Б.Л.Личкову от 30.07.1936 заявлял: «Аналитический приём разделения явлений всегда приведёт к неполному и неверному представлению, так как в действительности природа есть организованное целое».⁵ А К.Лоренц пишет: «К живым системам неприменима форма мышления, основанная на взаимно исключающих противоположностях».⁶

Требовались немалые усилия, чтобы подавлять ставшую привычной склонность превращать различия в непримиримые противоположности. Борьба с этой привычкой приходится, ибо бинарное мышление «начинает действовать во зло, как только превращается из орудия анализа в способ действия в реальном мире».⁷ Бинаризм агрессивен и потому возрастающе опасен. Идеология антагонизма ведёт мир к самоубийству.

Чтобы выйти из этого кризиса, человечество должно освободиться от господства бинаризма, перейти к более жизнеспособной парадигме. Переход к новой стратегии жизни Н.Н.Моисеев называет «самой фундаментальной проблемой науки за всю историю человечества».⁸ На входе в третье тысячелетие постепенно определяются новые императивы, параметры перехода и факторы, мотивирующие возникновение планетарного сознания.⁹

2. Структуры синтеза.

Бинарная схема, будучи одномерной, порождает тем самым линейное представление о связях и сакраментальную постановку вопроса о том, что же первично: бытие или сознание, вещество или поле, яйцо или курица. Приняв принцип дополнительности, физика примирилась с наличием двух разных форм у одной сущности: электрон может быть и волной, и частицей. Но что объединяет противоположности в одну сущность? Каков механизм разрешения противоречий? Для ответа на эти вопросы требуется более сложная структура, содержащая дополнительные элементы и связи.

Рассматривая тройные комплексы, будем различать следующие типы триад.¹⁰

Линейные (вырожденные, одномерные), когда все три элемента расположены на одной оси в семантическом пространстве. Например, левые-центр-правые.

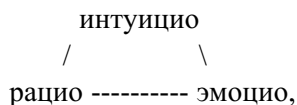
Переходные (гегелевские), характеризующиеся известной формулой «тезис – антитезис – синтез». Они лишь декларируют снятие противоречия, не раскрывая его движущей структуры.

Системные (целостные), единство которых создаётся тремя элементами одного уровня, каждый из которых может служить мерой со вмещения двух других.

В поисках синтеза многие авторы (М.Н.Эпштейн, Жиль Делёз, Ф.И.-Гиренок и др.¹¹), переходя к троичным моделям, работают с линейными триадами. Стереотип одномерности оказался сильнее бинаризма. Посредник помещается буквально посередине, т.е. между противоборствующими крайностями¹², на той же оси, где происходит столкновение, забывая, что он приходит из другого измерения, принося с собой меру примирения. Как показал Ю.М. Лотман, качественные изменения в одномерном мире происходят путём взрыва.¹³ А рефлектирующий искатель синтеза, не выходя в дополнительное измерение, оказывается в тупике патовой ситуации.

Системная триада появилась у нас как простейшая структурная ячейка синтеза.¹⁴ Третий элемент оказался необходимым для решения проблемы бинарных противоречий как мера их компромисса, как третейский судья, как условие сосуществования. Результат синтеза можно представить как вершину тетраэдра, в основании которого – системная триада. Очевидно, это переходная тетрада. Можно ввести понятия вырожденной и системной тетрады, а также пентады и т.д. Но чтобы не уйти в «дурную бесконечность», нужно видеть смысловое содержание формальных построений. А смысловая нагрузка стремится свёртывать усложнённые плеяды в системные триады, которые как раз обладают достаточно общей семантикой: в одном из её элементов доминирует аналитическое начало, в другом – качественное, в третьем – субстанциальное. Источник этой закономерности можно видеть в триединой природе человека, в его способности мыслить одновременно и понятиями, и образами, и символами.

Семантическая формула системной триады



предлагаемая в серии наших работ за последние 20 лет¹⁵, использует понятия, сложившиеся в бинарной парадигме и потому довольно условные. Новое смысловое содержание должно постепенно наполняться по мере их проявления в такой триадической структуре. Перекодировка понятий составляет значительную трудность при любой смене парадигмы. Стереотипы, закреплённые в подсознании, очень трудно вытащить и преодолеть на уровне сознания. Тут не обойтись *без эмоцио и интуицию*.

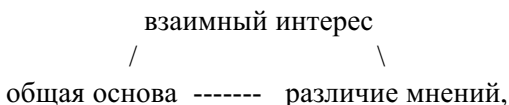
Семантическая формула позволяет осознанно ориентироваться в смысловом пространстве, достраивая монады и диады до целостных тройных комплексов. Так диада «материя-идея» разрешается в области *эмоцио* через человека, а оппозиция «порядок-хаос» – в области *интуицию* через творчество. Трихотомия понятий путём различения указанных аспектов ведёт к их тернарной дефиниции.¹⁶ Например, система – это элементность-связанность-целостность, асимптотическая математика – это точность-локальность-простота¹⁷, синергетика – это нелинейность-когерентность-открытость.¹⁸ В самой синергетике семантическая матрица может служить образцом при комплексировании признаков любого объекта, делая целенаправленную работу по свёртке разнообразия, отсеиванию мелочей, сжатию информации в управляющие макропараметры.¹⁹

Многочисленные примеры системных триад из науки, искусства и религии приведены в работе.²⁰ Дополняя их, можно назвать малоизвестное сочинение А.В.Сухова-Кобылина²¹, где триада логика-природа-дух рассматривается как общая форма всякой жизни. Три аспекта (рассудочный, сенсорный, интуитивный) и соответствующие им методы выделяет П.А.Сорокин в интегральной теории познания социальной реальности.²² С.Д.Лебедев определяет миф как «информационно-психологическую структуру, характеризующуюся органическим единством трёх моментов: эмоционального, когнитивного и волевого».²³ Архетип триединства послужил основой формирования многих духовных учений. «Все высшие религии, – утверждает Г.С. Померанц, – суть воплощения предвечной Троицы... Троица – место будущей встречи всех высоких религий... Не только Бог, но и мы сами едины в трёх лицах».²⁴

3. Целостность диалога.

Целостность системной триады проверяется с помощью принципа неопределённости-дополнительности-совместности, согласно которому в ней каждая пара элементов находится в соотношении дополнительно-сти, а третий задаёт меру совместности. Количественно эту закономерность нетрудно проследить на примере асимптотической математики.²⁵ В социальном плане можно напомнить древнюю триаду «закон-народ-власть», в которой противоречия между законом и народом разрешаются через власть, между народом и властью – через закон, между властью и законом – через народ.

Семантическая формула системной триады помогает выделить следующие аспекты полезного, живого, целесообразного диалога:



связь между которыми также подчиняется упомянутому принципу.²⁶ Чрезмерное усиление или ослабление любой компоненты нарушает действенность, жизнеспособность, целостность диалога как саморазвивающегося организма.

В современной парадигме наука, искусство и религия объединяются в синтезирующем понятии культуры.²⁷ Попарное взаимодействие этих областей происходит при мерообразующем участии третьей компоненты. Целостность культуры обеспечивается балансом динамических связей, питающих каждую область. Труднее всего устанавливаются связи между наукой и религией. Так, Е.Л.Фейнберг, допуская совместимость науки и религии с искусством, не допускает таковой между ними.²⁸ В.В.Налимов, говоря о помехах, стоящих на пути к Космическому сознанию, называет логизированность науки и догматизированность религии.²⁹ Что касается искусства, то оно жёстких преград не ставит, а как раз способствует включению науки и религии в целостную Культуру. Может быть, потому и спасение Мира следует ожидать через восприятие Красоты.

В диалоге между рациональным Западом и интуитивным Востоком мерообразующую роль исполняет эмоциональная Россия.³⁰ В философской триаде позитивизм-экзистенциализм-томизм аналогичную роль играет экзистенциализм.

Взаимооткрытость науки и религии необходима и для их саморазвития. Об этом говорит синергетика. На это же указывают и философы. Например, Л.А.Маркова пишет: «Для самого существования науки важна религиозная уверенность в существовании мира, в его гармоничности и устойчивости».³¹ С другой стороны, «идея диалога играет главенствующую роль в формировании нового культурного контекста функционирования религии в обществе».³²

Тринитарный архетип можно обнаружить в корнях любой религии. Так, в Индии различают три качества первоначальной материи (Пракрити): Тамас (мрак), Раджа (страсть), Саттва (свет), а у Бога индусов – три лика: Вишну, Шива, Брами.³³ В Европе идея Единого в трёх лицах утвердилась в III веке, когда была канонизирована Святая Троица, нераздельная, неслиянная, единосущная. Сами крупнейшие опорные религии мира тоже образуют системную триаду «ислам-христианство-буддизм». А о трёх ветвях христианства ещё П.И.Новгородцев писал, что в католицизме преобладает юридический аспект, в протестантизме – этический, в православии – принцип любви во Христе.³⁴

Три ипостаси христианского Бога не нарушают целостного единства, поскольку их различие не переходит в разделение. В то же время различие открывает путь к познанию, стимулируя волю к бытию. Как пишет К.С. Льюис, «Бог ввёл различие внутрь себя, чтобы в единении любви превзойти единство самотождественности».³⁵ В этом различии – неиссякаемый экзистенциальный источник диалога.

FROM BINARY OPPOSITION TO A TERTIARY SYNTHESIS

Rem BARANTSEV
(St. Petersburg)

Dichotomy has long been an elementary instrument of analysis in the paradigms of our scientific communities. Dichotomies have led to oppositions such as: necessity-chance, subject-object, being-consciousness. In accordance with this scheme, the sciences have been divided into natural sciences and

humanities. From this there arose the problem of two academic cultures with their alternative formulations of fundamental questions. Even the essence of dialectics was for some time reduced to “splitting of one in two” thus neglecting the fact that the prefix here is not “di-” (two) but “dia-” (through, via) as e.g. in the words: diagnosis, dialogue, diagram. By aggressively dictating the scheme “either – or”, binarism gave rise to an ideology of antagonism.

The need for synthesis has regenerated some other structures more liable to consolidation. When considering triple complexes one ought to identify the following types of triads: *linear* triads where all the three elements are distributed along one axis of the semantic space, *transitional* triads represented by Hegel’s well known formula that declares the removal of contradictions without revealing the triad’s motive structure, and *system* triads formed by three equal elements of the same level. It appears that the system triad is a structural cell of synthesis since its every element may serve as the measure for combining two others, thus providing wholeness.

Consider the triad depicting the human ability for thinking simultaneously by notions (*ratio*), images (*emotio*), and symbols (*intuitio*). Stable triads as they have been shaped in science, art and religion possess a unified semantic structure. This enables one to consciously orient in the meaningful space and to complete monads and diads up to whole triple complexes. So the diad “matter-idea” is resolved in the sphere of *emotio* through “man” and the opposition “order-chaos”, in the *intuitio* sphere through “creation”.

The trichotomy of notions by discerning the above aspects results in their tertiary definition. So thus the system is elementness-relatedness-wholeness, the asymptotic mathematics is exactness-locality-simplicity, and the synergetics is nonlinearity-coherence-openness. In synergetics, the semantic matrix might serve as a paragon when complexing properties of any object and rendering purposeful the efforts for curtailing diversity, elimination of trifles and compression of information into macroparameters.

Dichotomy as an elementary instrument of analysis for a long time was predominant in the paradigm of a scientific community begetting oppositions of the type: necessity-chance, subject-object, being-consciousness. In accordance with this scheme, sciences were divided into natural sciences and humanities, there arose a problem of two cultures and an alternative formulation of fundamental questions was modeled.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 00-03-36003 а/б.

¹ *Моисеев Н.Н.* Как далеко до завтрашнего дня: Свободные размышления, 1917-1993. М., 1994. С. 194.

² *Собуцкий М.А.* Несколько заметок о бинарном мышлении в гуманитарном знании и в повседневной жизни // *Философская и социологическая мысль.* 1993, № 9-10. С. 30.

³ *Лоренц К.* Обратная сторона зеркала. М., 1998. С. 402.

⁴ *Свасьян К.А.* Становление европейской науки. Ереван, 1980.

⁵ *Аксёнов Г.П.* Вернадский. М., 1994. С. 448.

⁶ *Лоренц К.* Обратная сторона зеркала. М., 1998. С. 281.

⁷ *Собуцкий М.А.* Несколько заметок о бинарном мышлении в гуманитарном знании и в повседневной жизни // *Философская и социологическая мысль.* 1993, № 9-10. С. 47.

⁸ *Моисеев Н.Н.* Современный рационализм. М., 1995. С. 364.

⁹ *Ласло Э.* Пути, ведущие в грядущее тысячелетие. Проблемы и перспективы // *ВИЕТ,* 1997, № 4, С. 82-105; 1998, № 1.

¹⁰ *Баранцев Р.Г.* Дефиниция асимптотики и системные триады // *Асимптотические методы в теории систем.* Иркутск, 1980.

¹¹ См.: *Баранцев Р.Г.* Тупиковость одномерного воображения // *Социальное воображение.* СПб, 2000.

¹² *Поддубный Н.В.* Бытие и становление самоорганизующихся систем: попытка синтеза // *Синергетика в современном мире.* Белгород, 2000.

¹³ *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992.

¹⁴ *Баранцев Р.Г.* Системная триада – структурная ячейка синтеза // *Системные исследования.* Ежегодник 1988. М., 1989.

¹⁵ См., напр., *Баранцев Р.Г.* О тринитарной методологии // *Между физикой и метафизикой: наука и философия.* СПб, 1998.

¹⁶ *Баранцев Р.Г.* Системная триада дефиниции // *Международный форум по информации и документации.* М., 1982. Т. 7, № 1.

¹⁷ *Баранцев Р.Г.* Дефиниция асимптотики и системные триады // *Асимптотические методы в теории систем.* Иркутск, 1980.

¹⁸ *Баранцев Р.Г.* Нелинейность-когерентность-открытость как системная триада синергетики // *Мост,* 1999. № 29.

¹⁹ *Баранцев Р.Г.* Комплексирование управляющих параметров // *Логико-алгебраические методы в науке, технике и экономике.* Ульяновск, 2000. Т. 1.

²⁰ *Баранцев Р.Г.* Универсальная семантика триадических структур в науке-искусстве-религии // *Языки науки – языки искусства.* М., 2000.

²¹ *Сухово-Кобылин А.В.* Учение Всемир. М., 1995.

²² *Сорокин П.А.* Интегральная теория познания социальной реальности // *Реальность и субъект,* 1998. Т. 2, № 2-3.

- ²³ *Лебедев С.Д.* Синергетический аспект мифотворческого процесса // Синергетика: человек, общество. М., 2000.
- ²⁴ *Померанц Г.С.* Троица Рублёва и тринитарное мышление // Выход из транс. М., 1995. С.329.
- ²⁵ *Баранцев Р.Г.* Принцип неопределённости в асимптотической математике // Методы возмущений в механике. Иркутск, 1984.
- ²⁶ *Баранцев Р.Г.* К целостности диалога // Культура XXI века: диалог и сотрудничество. Владивосток, 2000.
- ²⁷ *Баранцев Р.Г.* Универсальная семантика триадических структур в науке-искусстве-религии // Языки науки – языки искусства. М., 2000.
- ²⁸ *Философия естествознания XX века: итоги и перспективы.* М., 1997.
- ²⁹ *Налимов В.В.* На грани третьего тысячелетия. М., 1994.
- ³⁰ *Баранцев Р.Г.* О месте России в семантическом пространстве социума // 2-й Российский философский конгресс. Екатеринбург, 1999. Т. 2, Ч. 1.
- ³¹ *Маркова Л.А.* Наука и религия: проблемы границы. СПб, 2000. С. 11.
- ³² Там же, С. 17.
- ³³ *Седир П.* Индийский факиризм. СПб, 1909.
- ³⁴ *Новгородцев П.И.* Сочинения. М., 1995.
- ³⁵ *Льюис К.С.* Страдание // Этическая мысль. М., 1992.

ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ
ONTOLOGY OF DIALOGUE: ARTISTIC EXPERIENCE



**DIALOGUE OF ART AND SPIRIT:
 PICTURES AT TWO EXHIBITIONS**

Ihab HASSAN (USA)

...art is described as being illuminating, and the rest of life as being dark. Naturally, I disagree. If there were a part of life dark enough to keep out of it a light from art, I would want to be in that darkness...(45f).

John Cage

This essay concerns two art exhibitions, one in Chicago, the other in Sydney, both addressing spirit, a term I first need to clarify, if not define. More precisely, the essay concerns spiritual issues that the exhibitions, and even more their catalogues, moot.

Art and science still mark the royal road to reality, as does spiritual experience. But the languages of spirit are largely ignored in the academy nowadays, ignored or disparaged. Politically suspect, spirit is also associated with incense in darkened rooms, whispers of New Age beatitude, the rant of wild-eyed fundamentalists in every clime. No doubt, the prejudice owes something to spiritual excesses of certain religious and political cults. No doubt, it owes something also the ruling paradigm in the humanities – call it the Standard Ideological Model – drawing on materialist thinkers from Marx to Foucault. Implicit in that tradition is a fractious cultural determinism, tending sometimes to an unconscious Lysenkoism, dissolving fact into ideal and relativizing all truths.

Scientists working at the frontiers of knowledge, say those at the Santa Fe Institute, are bemused by humanists still fighting their trench cultural wars – all that verbal mire evoking an academic Somme or Verdun. Through fine popularizations of their abstruse work – by Stephen Hawking, Roger Penrose, George Johnson, Robert Wright, to mention but a few – scientists outline a tentative “new synthesis” of theories about cosmophysics, subatomic particles, artificial intelligence, chaotic and complex systems, brain research, molecular biology, and evolutionary psychology. Such theories suggest a more subtle view of human reality and the universe than the Standard Ideological Model currently allows.

Nor does the scientific view necessarily exclude words like “soul”, “will”, “heart”. Here, for instance, is Dr. Melvin Konner, whom William H. Calvin cites in an epigraph to *How Brains Think*:

At the conclusion of all our studies we must try once again to experience the human soul as soul, and not just as a buzz of bioelectricity; the human will as will, and not just a surge of hormones; the human heart not as a fibrous, sticky pump, but as the metaphoric organ of understanding. We need not believe in them as metaphysical entities – they are as real as the flesh and blood they are made of. But we must believe in them as entities; not as analyzed fragments, but as wholes made real by our contemplation of them by the words we use to talk of them, by the way we have transmuted them to speech. We must stand in awe of them as unassailable, even though they are dissected before our eyes (143).

The passage resonates with the idiom of spirit, an idiom that art has always sought richly to render, even in our equivocal postmodern times.

The equivocations are evident in an exhibition at the Chicago Museum of Contemporary Art, grandly titled “Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives”, July 2 – October 20, 1996. The new building itself embodies tensions that museums now feel compelled to express. Josef Paul Kleihues, architect of the Chicago MCA as well as of several museums in his native Germany, calls his style “poetic rationalism” – the “rationalism”, in tones of gray and tedium, lies without, the “poetry” is in the airy space within. Kleihues meant to pay homage to Louis Sullivan, his clarity of organization, and to his countryman, Mies Van der Rohe, his transparency and restraint. But the effect today, in a capital of postmodern architecture, is one of nostalgic asceticism. Tolerant of hype and kitsch in some of its displays, the museum offers nothing but dull gravitas to the world outside, the abstract spirituality of high modernism.

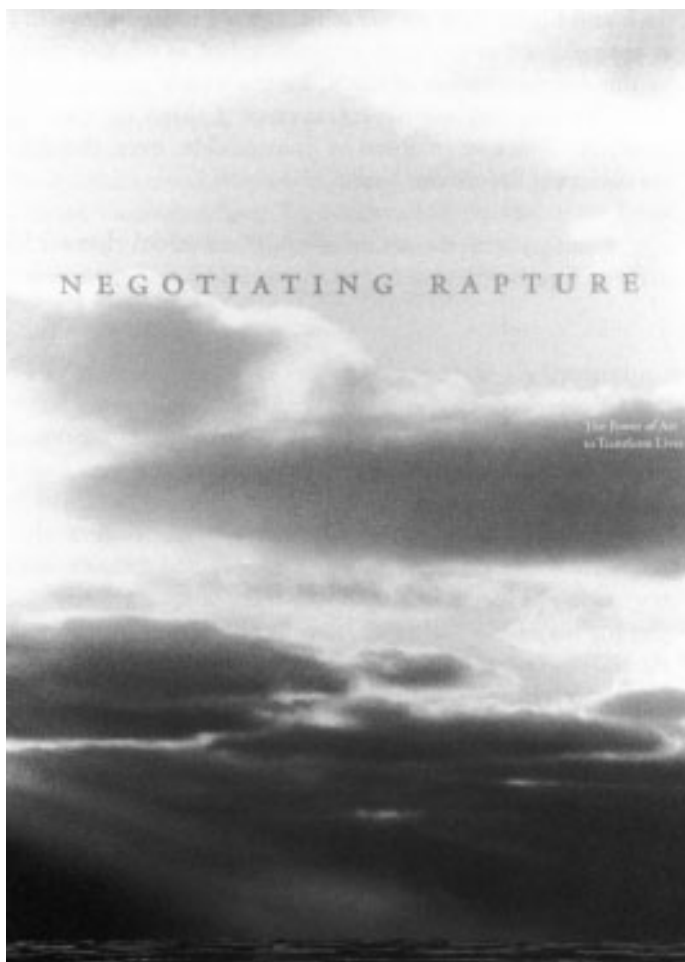
But the museum exhibits also a generous impulse, reaching out for people in the information age. “Our intention,” writes MCA Director Kevin E. Consey in a flyer, “is to make people feel welcome. One of the problems of American museums is that they have not quite figured out how to make known their roles as conveyors of opportunity and access, as libraries have done so skillfully”. Another brochure resolves the uncertainty anonymously: “The MCA’s exhibitions are a reflection of today’s changing, challenging society. Think of us as the journalist of art museums, documenting contemporary culture...”. The matter is even more complex as contemporary museums try to reconcile their various roles: curators of tradition, showcases of innovation, civic forums, instructional facilities, venues for performance, marketplaces of art, and – most pertinently here – sacral spaces.

The strains extend to the show in question. Hyperbole, to which the show’s narrative is prone, mingles with the cool, sometimes recondite, raptures of the art, just as hype filters through the abstract codes of the culture beyond the museum walls. Yet the seriousness of the exhibit, its spiritual intent, remain indubitable. For readers who lack the visual, and so visceral, experience of the various displays, the statement on the flyer – probably written by the Chief Curator, Richard Francis – must serve as introduction:

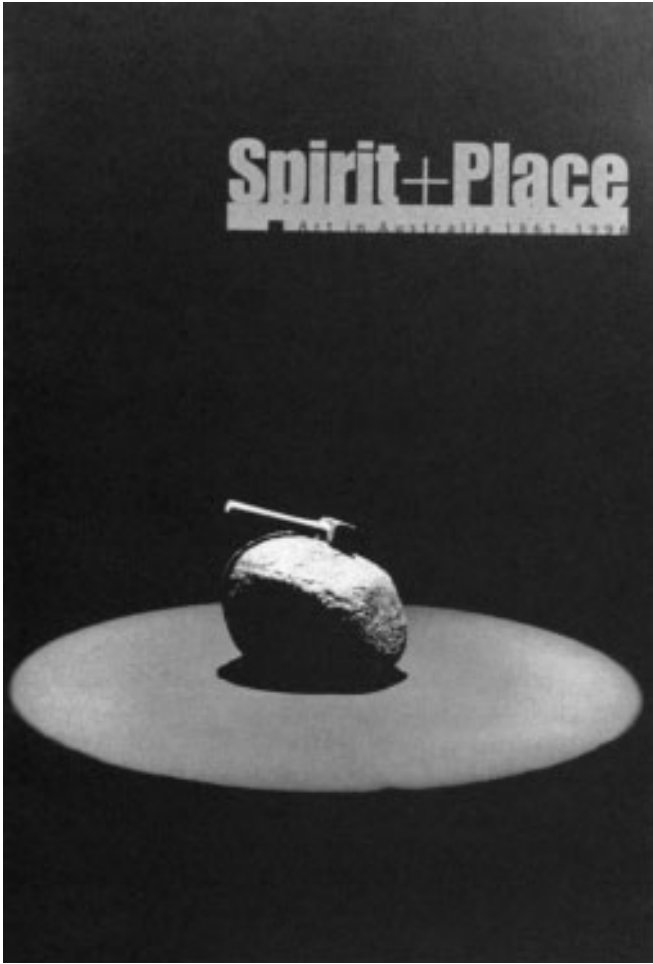
Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives reveals a compelling urge shared by eleven contemporary artists: Francis Bacon, Joseph Beuys, James Lee Byars, Lucio Fontana, Shirazeh Houshiary, Anselm Kiefer, Agnes Martin, Bruce Nauman, Barnett Newman, Ad Reinhardt, and Bill Viola. The works presented look entirely different from each other, but the exhibition proposes that a mutual intuition lies behind them. All of these artists have used art-making as a way of moving beyond the limits of their human condition toward rapture, or an experience akin to religious ecstasy. *Negotiating Rapture* shows how the artists have conducted this search while making art in their studios.

In the late 20th century we “negotiate” our way toward success. Likewise, each artist must find his or her own way in the studio, adroitly using whatever personal resources are available. The belief that rapture can be experienced in the making of art implies that a rapturous potential exists in the work itself, enabling us, the viewers, to be similarly transformed. Perhaps we, too, can be lifted out of ourselves and into ecstasy through some negotiating of our own as we go about the business of seeing.

The exhibition, like the pursuit it explores, is a journey, which serves as a metaphor for both the making of art and the quest for spiritual enlightenment. Between the presentation of each principal artist’s work there is a “link”, a guide-



Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives.
Cover, exhibition catalogue, 1996. Museum of Contemporary Art, Chicago.



Spirit and Place: Art in Australia 1861-1996.
Cover, exhibition catalogue, 1996. Museum of Contemporary Art, Chicago.

post that reveals philosophical, spiritual, or historical associations bridging the artists. Including objects from Buddhist, Islamic, Christian, Judaic, and Native American traditions, as well as European works from prior to 1900, these exhibition links become poetic way stations. They confirm that the search for rapture has been and continues to be multifaceted.

The exhibition follows the path of an infinity loop, ∞ , beginning where it ends.

A glossy catalogue, with splendid reproductions and some essays of elaborate pretension, also helps viewers to negotiate their raptures.

Or does it? The title of the exhibition betrays the central, perhaps dubious, assumption that art, as a surrogate for religion, “combats the emptiness and malaise that permeates these anxious, dehumanized times” (x), in the words of Joseph R. Shapiro, Founding President of the MCA; that “the exhibition will touch viewers because it foregrounds faith and spirituality” (xi), as Consey puts it; that the “description of the contemplative is also a description of the artist in the studio” and “the exercises that monks and mystics perform are similar to the processes of the artist” (6), Francis says in *Negotiating Rapture*.

The idea has a distinguished lineage. William Blake, we recall, believed Jesus is the Imagination, and in “A Vision of the Last Judgment”, he specifically noted: “The World of Imagination is the World of Eternity; it is the divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body” (605). Variations on this theme persist in Romantic poetry, Shelley’s especially, more somberly in Matthew Arnold and Walter Pater, in the aesthetic epiphanies of James Joyce and Marcel Proust, in sundry postmodern artists. Similarly, the assumption “that of all creative people, the poet resembles the mystic very closely” (33f), underwrites some current works, including Karen Armstrong’s catholic anthology, *Tongues of Fire*, which ranges from Aeschylus to Dylan Thomas, from the poet of *Bhagavat Gita*, through Hafiz and Solomon Ibn Gabirol, to Derek Walcott and Seamus Heaney.

There is a knot of assumptions here – honorable, productive often, yet still lacking evidence – that Mircea Eliade may help us to unravel. Eliade’s own voluminous works testify, of course, to the religious import of art. But the sacred origins of the latter do not obscure for him the distinctions between implicit and explicit aspects of divinity. Ultimately, the distinction derives from the elusive, the downright mysterious, relations between gods and their symbols. For the Christian artist particularly, Eliade believes, the problem of representing the Incarnation is “practically insoluble for no means has yet been found to demon-

strate in convincing pictorial form that Christ is God...that God concealed Himself in human flesh and thereby made Himself no longer recognizable as God” (63). In this dilemma of representation, we perceive the emblematic crack in all sacred art, a crack that only irrefutable faith can fill.

Interestingly, paradoxically, the “death of God” in modern and postmodern times releases the artist to new possibilities of representation. The sacred hides, mutates, undergoes “camouflage”, or becomes “unpresentable”, as traditional languages and iconographies lapse into banalities. Artists themselves no longer seem overtly or consciously religious. But the sacred survives in some of them – Rouault, Chagall, Kandinsky... Newman, Beuys, Kiefer, etc. – in their dreams, in their myths, in their nostalgias, above all, in their various experiments with art.

Two kinds of experiment, especially, strike Eliade as gravid with spiritual meaning: “the destruction of traditional forms and the fascination for the formless, for the elementary modes of matter...” (83). These tend toward abstraction, reaching for a “‘pure’ universe, uncorrupted by time and history” (84), and toward the “hierophanization of matter, that is to say the discovery of the sacred manifested through the substance itself...” (83). Seemingly antithetical – Plato’s Ideas, on the one hand, the atoms of Democritus, on the other – both actually dissolve into a “cosmic religiosity”, or perhaps just a semiotic transformation of matter that I have elsewhere called the “new gnosticism”.

These forms of postmodern spiritualization – recall Robert Motherwell who believed that abstract art was a form of mysticism – are keenly relevant to the exhibit on rapture. Still, we may continue to wonder if art can really combat the “emptiness and malaise that permeates these anxious, dehumanized times”. Can it do so, except for a few gnostics or aesthetes? How many, for instance, feel transports of blackness, or experience purgation, before those exacting, subliminal statements of Reinhardt’s (“the Black Monk”) “last paintings”? Perhaps a few, self-selected viewers suffice. Perhaps the function of the exhibition, after all, is simply to pose primal questions in a museal, now almost sacral, space. Richard Francis astutely asks: “Is a spiritual dimension necessary for a full life? Can art, most particularly abstract art, help us understand spiritual mystery? Does the common claim that the museum has replaced the cathedral...have any real substance? Can artists aspire to feelings associated with religion as methods to express themselves? Is this useful or relevant for people who are not making art, but are its consumers, the museum’s patrons?” (2).

“Negotiating Rapture”, alas, despite its accomplished artists, cannot answer these questions; it can only whisper to each viewer according to his prejudice or her belief. And it does not, for me at least, negotiate rapture there and then. But it does show that postmodern artists engage spirit, beyond irony, kitsch, camp, parody, pastiche. They engage spirit along two axes, David Morgan says in one of the more lucid essays in the catalogue. “First, by nurturing a sense of the enigmatic, a profound skepticism, a sensibility of suspicion, but one that is nonetheless prepared to hope. This is the *via negativa*, the artistic avenue expressing the kenotic impulse. Second is the *via positiva*, the Faustian way – the theurgy of Beuys’s utopian art.... The crisis in the second half of the twentieth century has consisted largely of the loss of faith in this notion of progressive cultural and social evolution” (43). Hence “the wilderness of negation” – that is, iconoclastic, self-deconstructing, apophatic art, seeking to divest “itself of cultural illusions, the *maya* of artistic hype and self-promotion” (43).

All this, however, is not to question the intense spiritual commitments, often to Eastern myths and religions, of many artists in this exhibition – say Cage, Martin, Merton, others. It is rather to credit Reinhardt a little when he says, somewhat archly, to his friend Merton: “Latest idea is, what is religious and sacred in a work of art is its perfection, form, artistic content, which is not anything you can pin down...” (91). It is also to remark the sullenness of the gerund “negotiating” in the title, its recalcitrance, not so much in the art studio or the monastic cell as in the contemporary museum as a *space of virtual spirituality*.

Silence, I have thought since *The Literature of Silence*, is a metaphor for the limits of art, and it has two sounds, one “positive”, a kind of plenary or mystic affirmation, the other “negative”, a type of voiding or kenosis. This is also what David Morgan maintains, though I suspect the two tones meet, indistinguishable at the fringes. Merton may have a similar idea in mind when he describes his art, in the *Asian Journal*, somewhat cryptically as “the balancing of experience over the void, not the censorship of experience”. He continues: “And no duality of experience – void. Experience is full because it is inexhaustibly void. It is not mine” (68). The point need not be made metaphysically. More Wittgensteinian than mystical, Naumann put the matter differently in *Negotiating Rapture*: “I think the point where language starts to break down as a useful tool for communication is the same edge where poetry or art occurs....If you only deal with what is known, you’ll have redundan-

cy; on the other hand, if you only deal with the unknown, you cannot communicate at all. There is always some combination of the two, and it is how they touch each other that makes communication interesting” (154). Redundancy and incoherence, superfluity and absence: the two sounds of silence again?

The sound of silence I heard at the Sydney Museum of Contemporary Art show, “*Spirit + Place: Art in Australia 1961-1996*”, 22 November 1996–2 March 1997, was also compound, though I caught more often there a “positive” timbre. There are reasons for this, reasons I mean presently to give. But I need to remark first on the building itself, which contrasts markedly in its architectural style, though not in its museal functions, with the building in Chicago.

The Sydney MCA stands in a commanding position at Circular Quay, facing the Opera House, on incomparable Sydney Harbor. Its ochre walls catch the morning sun, mellowing as clouds scud across a cerulean sky. Once it housed the Maritime Services Board, tucked against the original carceral Rocks, close to where the First Fleet landed in 1788. Now, remodeled by Andrew Andersons, the Art Deco building evokes Frank Lloyd Wright and hints colonial nostalgia, though sleek hydrofoils glide past before rising on arced skis to roar off toward Manly Beach or Parrametta.

Once again, a museum flyer best renders the intentions of the exhibition:

Australia is often portrayed as a determinedly secular society, rational, materialistic and pragmatic. Yet in the closing years of this century of modernity, there is a growing recognition of the significance in Australian life of pressing spiritual needs, and the opportunities offered by a plethora of beliefs are becoming more evident. In 1996 there exists a growing appreciation of the central importance of Aboriginal sacred lore, of the diversity of world religions practised by Australians, and of the ways modern life has intersected with, and been interpreted by, spiritual understandings....

The exhibition states its thesis in the first room. It opens with a magnificent group of works by Aboriginal artists of the past and present: toas [spirit markers] from the Lake Eyre region of South Australia from the early years of this century, Tiwi carvings from Bathurst Island, and recent paintings and photographic works. These are accompanied by the late Victorian watercolours of Georgiana Houghton [hence the initiating date, 1861, for the show] and recent works by Marion Borgelt. Thus from the start the exhibition places alongside each other the arts of the Aboriginal peoples of the continent, and the visions of European Australians which were produced in response to the challenges this vast land proposes....

In addition, *Spirit and Place* presents a significant group of works by English and European contemporary artists who have travelled to Australia. These include Joseph Beuys, Mark Boyle, Anselm Kiefer, Wolfgang Laib, Nikolaus Lang, and Richard Long.... *Spirit and Place* traces four significant themes: Celebrating the Land; The Search for the Inexpressible; Human Presence and Absence; and the place of Theosophy, Anthroposophy and Ideas of the fourth Dimension in Modernism. These themes are taken up in the illustrated anthology of writings about different aspects of contemporary belief which accompanies the exhibition....

Let us admit it: brochures have a self-excited quality, exacerbated perhaps by a certain defensiveness regarding the role of spirit in the contemporary world. Nevertheless, I found the Sydney show more persuasive than its Chicago counterpart, though its catalogue was thinner, less glossy, not quite as conceptually elaborate. (Give the Chicago exhibit its due: hard focus, a cutting edge.) Why more persuasive? Primarily, I think, because of *place*, the land, an ineluctable presence, still less urbanized than America's, still rawer in spirit. "Something big and aware and hidden" lurks there, D. H. Lawrence muttered in *Kangaroo*, something also that is "Nothing! Nothing at all," stirring the hair on the narrator's scalp till it goes "icy cold with terror" (8f.).

Lawrentian terrors aside – a round, brass plaque commemorates him, nonetheless, with other foreign "elects" and Australian "immortals" in Circular Quay – the sense that Australian land is a special locus for the sacred runs strong through its art, and increasingly through its intellectual culture. Thus, for instance, David J. Tacey in *Edge of the Sacred* (also quoted in the catalogue) believes that "there is an *unconscious compulsion toward* sacrifice in the Australian psyche" (4f.); and maintains that because of its archetypal background, Australia could become "a major site for the spiritual renewal and reinvigoration of the contemporary world" (6).

The crucial factor in all this, of course, is the Aboriginal presence in both spirit and place – that is, in myth, history, art, the collective awareness and avoidance of Australian society. Like America, Australia is a land of extremes; a land of European immigrants who committed genocide on native populations; a land now experiencing a crisis of identity under pressure from non-European immigrants and resurgent minorities – in short a land, less violently than America, reliving its history to reinvent its future. This has benefits. As Nick Waterlow, Co-Curator of the show, put it: "the distance, in every sense of the word, between Aboriginal and non-Aboriginal art and ideas...in

the late nineteenth century is immeasurable, and yet today the possibility of mutual understanding and cooperation dominates” (37). The land, then, perfused by a spirit that its various settlers sense variously, does lend conviction to “Spirit + Place” – allusions to Asian shamanism and Native American artifacts in “Negotiating Rapture” notwithstanding.

“Without land we are nothing. Without land we are a lost people...” (46): the statement serves Djon Mundine Oam as both title and epigraph to his catalogue essay. He continues with one of the informing myths of Aboriginal art:

At the beginning of time Original Creative Spirits came out of the earth or across the sea, and moved over the land forming and shaping it – imbuing it with life by placing their spiritual power in various places across the countryside. Some of these spiritual sites were created when these Beings became transformed into the earth itself. Here and there they discarded pieces of their body – organs, limbs, hair, lice, skin, nails and teeth which metamorphose into physical features of the landscape. These sacred people gave birth to the first human beings giving them their language, laws, social customs, painting, songs, dances and all forms of artistic expression (46).

Place, body, spirit, art: the meanings fuse. Indeed, for Aboriginal people, the term “country” has become accepted as a region to which an individual or group has a special spiritual relationship and out of which artists create their work, though the most sacred figures of Aboriginal culture still remain occult, unavailable to the marketplace. It is this relationship that non-Aboriginal artists also feel, mime, or try to recall; and against which other settlers may react, in psychic defence, with fear, loathing, vicious racism. (No *terra nullius* this, the continent has been inhabited continuously for at least fifty thousand years.) This same relationship I could intuit only sporadically in the Chicago museum. Hence the key role of Joseph Beuys, his shamanistic objects and sacralized natural histories acting as links between antipodean shows.

Still, the powerful Gaian spirits, ecological hierophanies, and intimations of eternity in the Australian exhibit can not wholly assuage the pangs of a skeptical viewer in Sydney – Aboriginal Dreaming, after all, is hardly accessible to outsiders as a belief system – no more than can the potential for rapture wholly overcome an agnostic viewer in Chicago. Indeed, a subtle dialectic of doubt and belief runs through both exhibitions themselves, and through both catalogues – a dialectic that often finds aesthetic resolution rather than intellectual synthesis.

The two opening essays of *Spirit + Place* are exemplary and to the point. Roger Lipsey's "Sacred Art Without Credentials" attests luminously to the power of uncredentialed art – that is, art without shared myth or supporting dogma – to explore spiritual values in new forms. Such power, however, requires artists to plumb a mysterious zone within their art: "However reached, the zone in question is stringently amoral, unideological. It knows nothing of the values and proprieties that prevail in society at large, knows nothing of how things *should* be, favours no cultural, political, aesthetic, or religious dogma. There the principles, tools, materials, and history of the art are present as if on visionary display before the artist who finds his or her way in" (73). A region of visionary display: may that be another place for the sacred?

Virginia Spate is not so certain. In her scrupulous analysis, "Concerning the Spiritual in Art": a Skeptical Essay" – the title echoes Kandinsky's famous text – she offers challenging queries: "Without questioning the seriousness of artists who invoke the spiritual – or of art historians who analyse them" – she writes, "I want to raise the simple question: in the absence of a shared belief system, can the *spectator* [emphasis mine] experience what the artist conceives as spiritual experience? Evidently such a question leads to others: what is the nature of spiritual experience experienced through a work of art? Can it transcend the frisson of momentary experience to transform both consciousness and one's own sense of one's relationship to being (surely the essence of the spiritual)? Is the aspiration towards such experience a form of escapism from the intractable problems of our all-too-materialist lives or can its transformation of consciousness have a genuine effect in terms of action to change lives?" (76f.).

Spate's questions, themselves intractable, reach back, offering a counterstatement to the questions of Consey and Francis, without offering an answer. Still, Spate is not so skeptical as to disallow moments of perceptual experience in art "so intense and so joyous that one has to think of the mystery" (79) of their being and ours. And she knows enough of spirit to wonder (as I have also wondered in an essay called "The Expense of Spirit in Post-modern Times"): "But is the spiritual too tough for us? In one sense, it requires a sort of personal annihilation" (80). Indeed, it does, the kind of annihilation that an ethos of self-worth and self-gratification must refuse.

Still, Nick Waterlow is right: "Spirit + Place", he says – like "Negotiating Rapture", I hasten to add – is a form of dissent, a struggle against "prevailing values that ignore spiritual needs" (36), a struggle bearing strange and marvellous fruit: the artworks of two signal exhibitions.

Comparisons, we all know, are invidious. Yet we continue to make them because, at their tactful best, they further our understanding of undifferentiated reality. They are modes of analysis from which higher, larger intuitions may spring. And in this case, they point somewhat ambiguously to a conclusion.

The front and back covers of *Negotiating Rapture* present a single photograph, "Lake Michigan, early morning, December 1995", by Joe Ziolkowski. Lowering, leaden clouds suggest a sunset rather than a sunrise, a sunset in the manner of the American Romantic Sublime. It is a powerful photograph, with a breach in the sky, enough blue to hint ascent, ecstasy, rapture upwards, on the invisible wings of some spiritual raptor – Michelangelo's "Rape of Ganymede" provides a motif in the show. The cover, I thought, contrasts with the abstract, sometimes ironic, often consummately sophisticated works of the exhibition. But then, what could be more abstract than a photograph of the Sublime, a dated, fugacious Sublime at that? Or does the cover cunningly insinuate a splash of postmodern parody, a dash of kitsch?

The pitch-black cover of *Spirit + Place* reproduces a stunning image of Robert Owen's "Hammer on rock (A small spectacle) 1982". A rough, Zen-like boulder stands within a perfect circle of almost-Tanguy blue; on the rock rests a temple gong hammer. The materiality of the rock, the latent spiritual force of the hammer in tilted repose, the implicit priest, the auratic circle of mystic blue framing not only the rock but also its black shadow – all blend, no, balance, to create a sacral image, focused and complete, in provisional quietude. The image, I thought, contrasts in its universal language with the more particular idiom of the toas on the back cover, contrasts also in its sharpness with a certain diffuseness or eclecticism in the show itself.

I take the tension between cover and content in both catalogues as symbolic monition against comparative generalizations. The latter, concerning complex events, can only be tentative, sometimes contradictory. Still, the subtitles of the exhibitions prompt reluctant generalizations. "The Power of Art to Transform Lives" betrays the ambitious, not to say messianic, impulse in the American project – an impulse, let it be said, more overt in the catalogue than in the art. "Art in Australia, 1861-1996" expresses a blander, perhaps more stoical, hope. But the impulse there is nation-centered. Behind the cosmic cadences of spirit, one can almost hear: "this is who we are, this is the Australian achievement in art". Hence the influential speculations of Bernard Smith on a distinctive "Antipodean" factor in art and history.

The local seems privileged these days. But no passing mood can conceal from us the ancient, enabling complicity of the local and the global, the concrete and the universal, never more critical than in this postmodern moment, and nowhere more fructue than in art. The very coincidence of the two exhibitions attests to a transcontinental impulse, transcultural as well, transhuman perhaps. The impulse will not be denied. The exhibitions – the catalogues, also, with certain exceptions – suggest that the desire of spirit and the desire of art, the desire of spirit in art and of art in spirit, dialectical as always, will not be suppressed.

In this essay, I use words, and most often I use them about other words, since the art itself is absent, let alone the spirit. My words belong to the language of criticism. “For an adequate reading of the religious dimensions of literary texts”, Dennis Taylor says, “we need languages that are critical and passionate, ecumenical and committed, detached and empathic. Such languages need to enter into productive dialogue with our reigning discourses” (147). True. But concerning spirit, as of both exhibitions teach us, such languages also need a whisper of silence, of kenosis and fullness. In *Spirit + Place*, Mellick quotes Leonardo da Vinci:

Among the great things which are to be found amongst us,
The Being of Nothingness is the greatest (26).

How can the languages of criticism respond to such intuitions as often inform art? Perhaps they can do so, in our day, by acknowledging the possibilities of the sacred, not in a gnostic or knowing way, but in a spirit of unknowing, unlearning. As Cage does in the epigraph.

NB. Versions of this essay appeared in *Art Monthly Australia* (July 1997) and *Literature and Religion* (Fall 1997).

WORKS CITED

Armstrong, Karen, ed. *Tongues of Fire: An Anthology of Religious and Poetic Experience*. New York: Viking Penguin, 1985.

Blake, William. *Complete Writings*. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1969.

Cage, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

Calvin, William H. *How Brains Think: Evolving Intelligence, Then and Now*. New York: Harper Collins, 1996.

Eliade, Mircea. *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Ed. Diane Apostolos-Capadona. New York: Continuum, 1992.

Hassan, Ihab. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Knopf, 1967.

Hassan, Ihab. *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind*. Paracriticisms: Seven Speculations of the Times. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1975. 121-147.

Hassan, Ihab. *The Expense of Spirit in Postmodern Times: Between Nihilism and Belief*. The Georgia Review. Fiftieth Anniversary Issue, 51, 1 (Spring 1997): 9–26.

Hawking, Stephen W. *A Short History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. New York: Bantam, 1988.

Johnson, George. *Fire in the Mind: Science, Faith, and the Search for Order*. New York, Knopf, 1995.

Lawrence, D. H. *Kangaroo*. London: William Heinemann, 1923.

Merton, Thomas. *The Asian Journals of Thomas Merton*. Ed. Naomi Burton, Brother Patrick Hart, and James Laughlin. New York: New Directions, 1973.

Negotiating Rapture: *The Power of Art to Transform Lives*. Ed. Richard Francis et al. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996.

Penrose, Roger. *The Emperor's New Clothes: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. New York: Oxford University Press, 1989.

Smith, Bernard. *European Vision and the South Pacific*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1985.

Spirit + Place: Art in Australia 1861-1996. Curated by Nick Waterlow and Ross Mellick, catalogue ed. Venetia Somerset. Sydney: Museum of Contemporary Art, 1996.

Tacey, David J. *Edge of the Sacred: Transformation in Australia*. Melbourne: Harper Collins, 1995.

Taylor, Dennis. *The Need for a Religious Literary Criticism*. Religion and the Arts 1, 1 (Fall 1996): 124-150.

Wright, Robert. *The Moral Animal: The Science of Evolutionary Psychology*. New York: Random House, 1994.

REFLECTIONS ON VERBAL AND NONVERBAL HORIZONS OF COMMUNICATION: COMMUNICATING THROUGH ART?

Sybilie-Karin MOSER
(Innsbruck, AUSTRIA)

I

The task which was set for my contribution to this conference on Ontology of Dialogue as an art historian is to aim at introducing the verbal and *nonverbal* horizons of communication. That means to speak about how paintings are said to draw our attention and about the ongoing process of looking for answers when looking at paintings.

To make everything less abstract, I would like to begin by immediately showing a painting to you which was hung in the Convent of the Ursulinen in Salzburg – Glaserbach where I was sent to grammar school by my parents in the late sixties (picture 3). The painting was executed by one of the most celebrated Austrian Baroque painters, Paul Troger, in 1739. Its subject which is transferred by the painter to what the art historian calls iconography is taken from the source of the Gospel of John in the Bible, as the knowledgeable art historian will find out. But how does s/he find out without looking at a given title? The very special gesture of the man in the centre of the scene of action identifies the mayor actor as Jesus Christ. Jesus is evaluating things of this given world – with his open right horizontal hand directing out of the picture's space – and comparing them with the holy things in the heavens, by pointing upwards with his left hand. He is obviously communicating with some men sitting next to him around a table. They are very attentive observers. The art historian will readily remember another Baroque painter, when seeing this iconography, whose paintings became famous because of the painter's skills to manage the dramatic register of chiaroscuro perfectly: Michelangelo da Caravaggio. We owe him two very expressive paintings called the "Supper at Emmaus", representing the moment when "... their eyes were opened, and they knew him; and he vanished out of their sight" (Gospel of Luke 24:30-31) (The paintings are at the 1) National Gallery, London, 1601/1602, and at the 2) Brera, Milano, 1606). Great attention is paid to the psychological aspects. A darker shadow absorbs the background, defining the constituting



1. The Mairhauser Epitaph, *Meeting of Christ and Nicodemus*, Saxony 1593, Cambridge, Busch-Reisinger Museum.

elements of the scene in a more summary fashion, comparable to our composition of Paul Troger. In Caravaggio's paintings as well as in Troger's example we discover the same effect of immediacy, involving the beholder directly through the closeness of the figures to the picture plane and through the use of a number of perspectival devices. We recognize already a certain artistic tradition of picture composition, a specific rhetoric, gestures pointing to certain events.

Our symmetrically composed painting by Paul Troger shows Jesus and – among others – one old man, who is made to stand out by the light reflecting from Jesus and thus characterizing the man's physiognomy although avert from the beholder. It is a different story than that one

which drew our attention to Caravaggio: we see Nicodemus the Pharisee, who had come to visit Jesus at night, protected by the coat of darkness, identified by his hood and by his right hand leafing through the book of the Bible in the foreground as for the purpose to find the argument. We find the story in John, chapter 3:1-21. Nicodemus was a leading person of the Jewish society of these days, a member of the Sanhedrin. He was impressed by the signs that Jesus had been performing at the passover of the year 30 and he

recognized him as a teacher sent from God. Troger had obviously known of the Caravaggesque tradition of how setting the dramatic climax of a situation influences attention and cognition. A mayor part of the art historian's task is to recognize the schema and to find the line of the tradition of an artistic effect or skill.

With the term "tradition" we have already named the condition under which recognition of a specific style or period on one hand and semiotic study on the other hand is possible. The cultural context is conditioning the meaning in the visual arts. The indexical can also include documents relating specifically to the painting, as it is the case with our painting.

The story of Nicodemus is taken as *a parable of dialogue*. And hence, looking at our painting, we have to consider, that we could become abbreviators when maintaining that painting is communication! Insofar as painting involves the painter as an agent working with materials of complex composition, the specific meanings and intentions on which communication depends are deflected, turned into something other. And that something other – the actual residue of pigment - is indeterminate in meaning.¹ It has "meaning" insofar as we open our eyes to it and allow them to wander and gaze in fascination and to associating the seen to contents known by our culture. But that "meaning" is not an idea (Platonic term) or an emotion, not a specific, unequivocal message. A product, not a process of forms and tones lies on the wall. They – forms, colours and lines – stay static as long as they are independent from the beholder's imagination. The ambiguity of the painting as two-dimensional patterns and multi-dimensional representation stays the problem of art and illusion.² And yet this record of creativity on the canvas retains a power to affect if we open our attention to its striving gestures. And occasionally or more often and often it has to be acknowledged that something is delivered that commands more: the swipes of colour and the glooming lights seem to promise meaning. "For viewer, as for painter, communication functions as a hope".³

Merlau-Ponty tried to think the quite modern view that the beholder is not establishing himself before a static reality but that he is *acting in* the reality, that his eyes are pacing the rooms of reality and by that constituting space. Seeing loses its fixateness of construction and technical abstractness and regains its unique quality of process, a relationship to the body whose eyes are seeing. The matrix of painting has not attained its final order, it contains scope for interpretation, places of ambiguity on which the wealth of experience and interpretation is based.⁴

To *see* pictures has something to do with resonance, a visual interchange and surprising syntheses. We meet with a certain “poetic” power when looking at the two-dimensional and by that we give to images and paintings processuality, they begin to be more than mere representations, they become catalysators for communication and reflection.

II

The theme of Nicodemus visiting Jesus as motif of visual representation dates to early Christian art and Byzantine manuscript illumination. But it was not popular in Western art until the innovative period when Lutheran iconographic themes developed in the sixteenth century. Often they were to be found on works of art that were provincial in nature.

Many of the dominant ideas that occupied the Lutheran theologians during the last sixty years of the sixteenth century are reflected in the composition of the Saxon limestone relief in the Busch-Reisinger Museum of Harvard University (picture 1).⁵ The dedicatory inscription informs us that the carving was commissioned by Georg Mairhauser and his wife in memory of their three sons, all of whom died in infancy between 1591 and 1593.

The upper zone of the epitaph consists of two passages from the Gospels of John and Mark from Luther’s New Testament. The one tells the story of Nicodemus and the other text from Marc talks about the necessity to receiving the kingdom of God like as a little child. In translation to English the part in which we are interested for our argumentation reads as follows: “In answer Jesus said to him (Nicodemus): “Most truly I say to you, unless anyone is born again, he cannot see the kingdom of God.”⁶ The earliest mention of the Pharisee Nicodemus is in Luther’s lecture of 1525 on Deuteronomy. Here the Roman Catholic belief that salvation can be attained by good deeds rather than by faith is attacked by the Reformer who “.. expresses the hope that there may be ‘a few Nicodemuses among them’.”⁷ Through the nightly conversations with Jesus the Jewish Pharisee Nicodemus became a true believer in Christ. It was dangerous for Nicodemus to be seen with Jesus, the Galilee, because the Pharisees started already to have an eye on Jesus in those days, and Nicodemus had still to observe what we might call “group-obligations”. The scene in the epitaph indicates his spiritual education to religious identity by Jesus.

The presence of the dove in the middle hovering above the two conversation partners may imply that water combined with the Holy Spirit is the



2. Mathaeus Merian, *Meeting of Christ and Nicodemus*,
Bible of 1625, Harvard College Library,
Department of Graphic Arts.

only means of salvation, this was at least the answer Jesus gave to Nicodemus, that unless a man is born again of water and the Holy Spirit, he cannot enter the Kingdom of God.”⁸ The carving shows the Lutheran opposition to the Anabaptist belief in adult baptism. Unlike the Lutherans the

Anabaptists insisted that on-ly through understanding and not through faith could baptism lead to salvation.⁹ The art historian always has to consider the actual historical timebound context to being able to reconstruct an understanding of the intentions of a certain re-presentation. More often than proven by documentary evidence the results must stay “a representation of thinking about having seen the picture. To put in another way, we address a relationship between picture and concepts.”¹⁰

We want to look at another representation of the event, it appears among the Bible illustrations by Mathaeus Merian, first published in Strasbourg in 1625 (picture 2). The Nicodemus is so close to that on the Epitaph that there may be a common prototype for both figures.

Only an excellent knowledge of the contextual facts in the written source which we may discover as the evidence for an interpretation may give more fully understanding. In the context of the Gospel John chapter 3, going on reading the text until the passage after the meeting between Jesus and Nicodemus we discover the arising and ongoing dispute on the part of the disciples of John the Baptist with a Jew concerning purification (John 3:25). They could not understand that there was another “man”, to whom John the Bap-

tist has been born witness, who was baptizing as well and “all are going to him” (John 3:26). In response to them John the Baptist was clearing the new situation by saying: “That one must go on increasing, but I must go on decreasing” (John 3:30). The parable is getting our imagination going and suddenly we give meaning to another visual discovery: exactly in the middle, above the burning candle on the table between the two figures there we see the moon in the window. A very strange representation of the moon it is – obviously not done by accident! It is increasing on the left part where Jesus is sitting and decreasing on the right part which is the place of the Pharisee Nicodemus: both figures are representees of the New versus the Old Covenant.

III

At this stage we are longing to introducing our reflections about *identity*. “Communication - for the viewer as for the painter, functions as a hope”. At this stage the mere representation of a biblical story is widened by the speculations of the viewer who is entering the interpretation’s portals by those tantalizing indeterminate markings called ‘paintings’. They are objects specifically made for viewing, offering the complex but largely wordless pleasures of looking, but at the same time promise ‘meaning’, though meaning no one thing.¹¹

They are historical objects and we, art historians, who are committed to historical objects, we are writing about the past lingering to the hope that historical meaning can be discovered, even when we acknowledge the absolute futility of finding out where. Written histories are always narratives of desire, “full of all kinds of needs that exceed the professional mandate to find out what happened when.”¹²

We look at another painting of Christ and Nicodemus, by Fritz von Uhde, a German genre painter of the late nineteenth century in Berlin (picture 4). He too took up the theme of the meeting of Jesus and the Pharisee. The art historian again would like to trace the history of iconography and would like to speculate about the changes in representation, for he knows that there was a certain frame of pictorial arrangement in the XVI century (compare for example a drawing attributed to Cornelis Massys in the Amsterdam Print Room of the Rijksmuseum, Inv.No. 1908.12)¹³ until the followers of Honthorst in the XVII century Holland.¹⁴

But we are allowing some speculations now about the wider meaning produced by the contemporary beholder of a work of art. Why Nicodemus



3. Paul Troger, *Christ and Nicodemus the Pharisee*, oil on canvas, 1739, Convent of the Ursulinen, Salzburg – Glasenbach.

the Pharisee had come to ask Jesus? Why was he longing for “intercultural communication”? He was aware of the serious circumstances for such a meeting, and because Jesus his disciples had already drawn the people’s attention because of their unconventional antipatriotic,

antinationalistic activities – as Jewish people considered them. The disciples had been talking about a new kingdom, a “Kingdom of God”. It was therefore a great risk for Nicodemus to be seen with Jesus.

But Nicodemus was longing for something and this spiritual need made him brave. And Jesus gave him a proper advice for an education which could lead to personal “identity”: “...YOU people must be born again. The wind blows where it wants to, and you hear the sound of it, but you do not know where it comes from and where it is going. So is everything that has been born from the Spirit” (John 3:8). What this re-birth would mean we could read further in the Gospel of John (3:9-21).

All these informations are to be got by a close reading of the biblical text. The knowledge of the written sources of our culture is the heritage of any educated member of our society, at least of a scholar and it will help him to identify meaning when seeing representations. However he has to consider, that his colleague from China may have another interpretation when looking at the Uhde-painting than his Christian colleague has. Uhde represents a very profane scholar of the nineteenth century, standing for the figure of Nicodemus, who is listening with great attention to the words the Lord is obviously



4. Fritz von Uhde, *Christ and Nicodemus*, Saxony 1896, painting, Berlin.

speaking to him. Leaning his chin on his right hand, the arm on the window-sill, he looks up to Jesus, who had opened the left wing of the window and points now to the milky way sparkling on the night firmament. He seems to evoke Immanuel Kant's words in the mind of his listener – "I know the firmament above me and I perceive and acknowledge the law *in myself*". My Chinese colleague would rather think of the *Tao* than of a philosophy of the Enlightenment. He might be reminded to the *Way* as well, as I got as a comment on occasion of the discussion after my paper in St. Petersburg:

*"A Way become Way isn't the perennial Way.
 A name become name isn't the perennial name:
 the named is mother to the tenthousand things,
 but the unnamed is origin to all heaven and earth.
 In perennial nonbeing you see mystery,
 and in perennial being you see appearance.*

*Though the two are one and the same,
once they arise, they differ in name.*

*One and the same they're called dark-enigma,
dark-enigma deep within dark-enigma
gateway of all mystery."¹⁵*

What can we learn out of this? "If meaning is the ultimate loss, then new meanings must be made."¹⁶ Writing about the past, holding onto it through tantalizing works of art, can of course, take the route of historiographic reconstruction, an essentially melancholic enterprise in which the past is not "let go", for it is simultaneously possessed as a mirror for "identification" with one's own culture. But our identity is not based on cultural standards or classifications, collections of alienated object made systems of facts and data, entities such as nationality, denomination (religion) – compare the conversation between Christ and Nicodemus – gender or ethnical clichés.

You can be identical only with yourself. The act of looking at paintings can become an act of historiographic "reparation" for the mourning soul. An example is set by the esteemed Chair of Art History in the Vienna of the Fin de Siècle, Franz Wickhoff, on occasion of an event of great consequence. He who was a scholar in the field of antiquity, defended the contemporary "new" style of Gustav Klimt's paintings, commissioned for the Great Hall of the University. He found strong words when the public furor and the sophisticated critique of the professors arose. He became the founder of a scientific tradition which is now known as the Vienna School of Art History. "The historical lost actively, continuously refound inside a commitment to the present"¹⁷ may be the reward or the gate to new insights. Or with the words by Herbert Marcuse: "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen. Die Kunst kämpft gegen die Verdinglichung, indem sie die versteinerten Menschen und Dinge zum Sprechen bringt – zum Singen, vielleicht auch zum Tanzen...".¹⁸

NOTES

¹ By this I follow the sophisticated and at the same time simple description of a painter and writer: Julian Bell: *What is painting? Representation and Modern Art*, London 1999, P. 168-172.

² Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960, Chapter 8, XII.

³ Julian Bell, a.a.O., 172.

⁴ The thoughts follow Gottfried Boehm: "Die Wiederkehr der Bilder", in: Gottfried Boehm (ed.): *Was ist ein Bild?* München, 1994, 19.

⁵ Charles L. Kuhn: "The Mairhasuer Epitaph: An example of late sixteenth-century Lutheran iconography", in: *The Art Bulletin*, 1976, vol. LVIII, P. 542-546.

⁶ John 3:3

⁷ Jaroslav Pelikan (ed.): *Luther's Works*, St. Louis and Philadelphia, 1957, IX, 4, quoted after: see footnote 5, P. 544.

⁸ John 3:5.

⁹ Compare Jaroslav Pelikan (ed.): *Luther's Works*, St. Louis and Philadelphia, 1957, LI, 377, 384, quoted after: see footnote 5, P. 545.

¹⁰ Michael Baxandall: *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven and London 2, 1986, 11.

¹¹ Compare Julian Bell, footnote 1, P. 172.

¹² Unpublished manuscript by Michael Ann Holly: "Melancholy, Art History, and the Fin-De-Siecle in Vienna",

Quarrels, Polemics, and Controversies,

3rd Annual Conference of the Int. Society for Intellectual History, Trinity College, Cambridge, 26-29 July 2001.

¹³ See Charles L. Kuhn, footnote 5, P. 544, fig.3.

¹⁴ Richard E. Spear: *Caravaggio and His Followers*, New York 1975.

¹⁵ Lao Tzu: *Tao te Ching*, translated by David Hinton, Washington D.C. 2000.

¹⁶ Michael Ann Holly, see footnote 12.

¹⁷ see Michael Ann Holly, last sentences.

¹⁸ Herbert Marcuse: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München, 1977, P. 77.

АРХЕТИПЫ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА: СЕМАНТИКА ЕДИНОЙ УНИВЕРСАЛИИ

Татьяна ДЕГТЯРЕВА

Растущее переплетение гуманитарных, естественных и технических знаний выдвигает масштабные междисциплинарные проблемы, демонстрируя трансрационализм начал человеческого духа [В. Налимов]. Продуктивный диалог искусства с наукой нетривиально расширяет наш кругозор, раздвигая горизонты в поисках универсального для науки и искусства языка. Обоснование возможностей физико-математических интерпретаций некоторых закономерностей формообразования в пластических искусствах содержится в ряде авторитетных высказываний представителей синергетики, в том числе в опубликованных материалах конференций серии «Нелинейный мир».¹ Именно такой подход к феноменам искусства разрабатывается рядом современных исследователей: «Художественное произведение – микрокосмос, в разрезе своих физико-геометрических характеристик подобный макрокосму» [Л. Жегин, с. 70].

В 1980 году Б. Раушенбах, однако, еще счел необходимым сделать отступление: «Точные методы <...> не претендуют на раскрытие художественного образа <...>, уместны при попытке более глубокого осмысления геометрии изобразительных средств» [с. 241], а С. Даниэль в 1987 ссылаясь на недостаточность данных, что «не позволяет <...> рассчитывать на построение строгой классификации изобразительных универсалий» [с. 12].

Дальнейшее продвижение нелинейной науки в решении проблемы аппроксимации композиционных (структурных) закономерностей в пластических искусствах средствами гносеологических представлений позволяет надеяться в перспективе на выведение алгоритмов и построение общей теории изобразительного поля. Собранные в данной статье высказывания демонстрируют развернутый во времени полилог в развитии темы.

На обозначенном пути в поисках алгоритмов изобразительного поля, имея дело с уникальными артефактами, необходимо собрать достаточный банк данных, который позволил бы обобщить накопленный аналитический материал и привести его к общим знаменателям на основе

построенных моделей. Некоторые элементы художественного языка «в силу своей универсальности подвергались неизбежной формализации», именно поэтому «к исследованию изобразительных универсалий оказались более всего применимы методы точного анализа с опорой на «безличный» язык математики и, несколько позднее, на объективные данные психологии» [Даниэль, с. 14].

Среди композиционных универсалий изобразительности – регулярное поле изображения, принцип симметрии и перспектива как метод моделирования пространства на плоскости. Неоднократно обращалось внимание на роль и функции вертикали, горизонтали и диагоналей в композиции, геометрическом и оптическом центрах изобразительного поля и пр. Однако, тезис С. Даниэля, объясняющий явное предпочтение прямоугольного формата (и аналогичной организации изображения в круге или овале) подчинением ортогональной системе отсчета и соблюдением принципа прямого угла [Даниэль, с. 14], требует уточнения или дополнения, и наши дальнейшие рассуждения расходятся, возможно, именно здесь.

Привлекает внимание особая группа композиционных закономерностей, связанная с трактовкой изобразительного формата как поля действующих сил, со свойственными ему характеристиками: активность [Жегин], неравномерность распределения напряжения на плоскости формата, и, следовательно, различная семантическая насыщенность отдельных зон этого поля в заданном формате.

Заострим вопрос на соотнесенности универсалий языка и архетипов в искусстве. Основополагающие для культуры значения, укорененные в коллективном бессознательном, художник интуитивно воплощает в мыслеформах архетипов. Указать на существующую соотнесенность пластической структуры и иконографической традиции сквозных мотивов, по мнению М. Иванова, может «исторически сквозной анализ пластического содержания художественного образа (иными словами – семантики и типологии художественной формы), <...> связующий разнесенные во времени, внешне разнородные образы в истории искусства, выявляющий <...> убедительное единство сквозного архетипического ряда» [Иванов, с. 208]. Б. Успенский, различая «уровни» языка живописного произведения в семиотическом смысле (семантический уровень – закономерности передачи отношений реального мира в картине, синтаксический уровень – внутренне композиционные закономерности построения изображения, прагматический уровень – отношение изображения к человеку) полагает,



Ряд 1,2,3,4: б)

Перевод в прямоугольные координаты (подобно фасаду храма с позакомарным покрытием, реальным небом и благословляющей оттуда рукой Всевышнего).

Ряд 1: в)

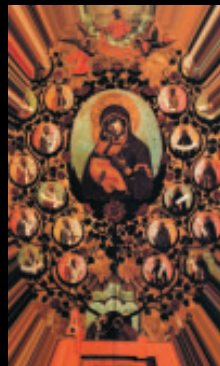
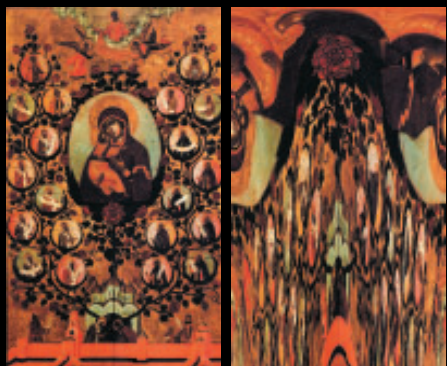
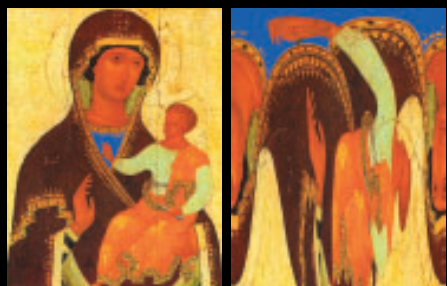
Перевод в сферические координаты (крест оказывается в центре яйцевидной формы).

Ряд 1: г)

Странный эффект: при многократном повторении перевода в прямоугольные координаты изображение становится абстрактным, но в 4-м поколении определенных зонах формата вновь проявляется четкая фигуративность двух симметричных фрагментов исходного изображения.

Ряд 4: г)

Перевод полученного в столбце б) преобразования в сферические координаты (все значимые детали исходного/ первичного изображения сохраняются,



что геометрический и семантический синтаксис картины могут совмещаться [Успенский, с. 31].

Рассматривая криволинейные построения как иконографический архетип, М. Иванов выявляет на уровне пластической структуры связь изображения с основополагающими смыслами культуры. В частности, по его мнению, «фундаментальные координаты пространства и времени <...> задаются прямолинейной статикой или же динамически-криволинейными формами организации пространства» изображения [Иванов, с.209]. Нет сомнений в правомочности однородной содержательной интерпретации изображений, основанной на выявлении типологического единства их пластической характеристики. Однако, сделанная им попытка интерпретации S-образной без раскрытия ее математического смысла (книга природы написана на языке геометрии...), на наш взгляд, нерезультативна, так как гносеологический корень изобразительной универсалии не найден.

Опыт архаических культур в период господства религиозно-мифологического мышления свидетельствует о поисках аналогий сфере универсума, что проявляется в метафоричности художественного языка. «В средневековых символических подобию сакрального и реального <...> решается проблема гносеологической антиномии имманентного и трансцендентного» [Л. Лиманская, с. 105]. Актуализация этого опыта в художественной практике нового времени связана с пониманием бессознательного как способа прорыва к трансцендентному.² О способности видеть «сквозь» и зреть реальность иного порядка читаем у Дионисия Ареопагита: «Созерцаемое как отображение Божества, как метафора высшего бытия; событие имеет два смысла – обычный и высший, оба можно созерцать непосредственно, отсюда способы изображения этого высшего смысла, условные приемы для передачи богословской идеи» [цит. по: Раушенбах, 94. С. 211]. Богословие и теология толкуют и разъясняют слово Божественного откровения, а искусство представляет видимый и невидимый миры в зримых образах-подобиях. Поэтому именно в искусстве так важно разделение знания и видения: «умозрение в красках» [Е. Трубецкой], «схемы человеческого духа» [П. Флоренский о первообразах].

С точки зрения математики, как пишет Б. Раушенбах, сочетание в одном изображении обычного и мистического (невидимого) пространства означает, что изображаемый мир четырехмерен: «...каждая точка одной и той же комнаты должна считаться дважды: один раз как

принадлежащая обычному пространству, другой раз как принадлежащая мистическому пространству» [Раушенбах, 94. С. 180]. Логически рассуждая, получаем, что 4-я координата в живой материи – время – и невидимое пространство в изображении оказываются каким-то образом соотносенными, а трансцендентное «помещается», вероятно, в континууме прошлого и будущего. Удивительно, что предложенный математиком А. Зенкиным зримый образ континуума буквально «совпал» с «художественной моделью мира и антимира» В. Стерлигова. Предсказанная им в 1960 году «формула» в виде крыла бабочки (рисунок «Первая бабочка») в который раз демонстрирует гениальность художественной интуиции.

Древнерусская фреска и икона являют «пример наиболее последовательной системы пластических приемов преобразования реального в духовное» [Мурина, с. 141]. Для средневекового искусства характерны синтез перспективных и неперспективных методов изображения, соединение в иконописи и фресках перспективных и чертежных методов [Б. Раушенбах]. «Действительно, в иконе с замечательной ясностью представлен «словарь» изобразительных универсалий, что в новейшее время неоднократно давало повод обращаться к иконописи как первооснове изобразительности» [Даниэль, с. 20]. Позволим себе пересказ текста из книги С. Даниэля (с. 16-18) с вольными купюрами. В эпоху средневековья изображение в целом истолковывалось как посредник на пути от зримого к незримому. Икона, рельеф, витраж всегда связаны с границей – стеной храма, порталом, оконными проемами, алтарной преградой. По сути дела, такое изображение всегда есть персонификация «проема-в-преграде», «проем» из мира тварного, чувственного в мир небесный, трансцендентный. Сопоставление семантики триумфальной арки, ворот, дверей, иконостаса и изображения см. у О.М. Фрейденберг. Аналогию между иконами иконостаса и окнами проводит П.А. Флоренский: благодаря этим «пространствам-медиаторам» мы видим то, что происходит за ними в алтаре. Изображение имеет медиативную функцию. Два устойчивых признака организации средневекового изображения – параллельность и концентричность – суть орудия медитации. Изображение представляет собой как бы многократно репродуцированную раму: от нескольких слоев архитектурного обрамления – через поля (клейма в житийной иконе), через обрамляющее изображение архитектуры, сквозь фигуры предстоящих («свидетелей») – к сакральному центру, который, в свою очередь, является последним «проемом», выводящим в запретный мир (об этом – Ю.А. Олсуфьев).

Продолжим следовать за мыслями С. Даниэля. Выделяясь из архитектурного ансамбля, изображение само становится ансамблем, то есть организуется по образу и подобию того пространственного мира, из которого выделяется. Естественным следствием этого процесса является утрата медиативной функцией своей доминирующей роли. Расподобление сакрального и мирского осуществляется внутри самого изображения. Если икона не нуждалась в раме, будучи сама по себе «рамой» (также витраж), то ренессансная композиция с необходимостью порождает таковую. Присущая средневековому изображению «сквозная» медиативность утрачивается постепенно: в период поздней готики и раннего Ренессанса рама сама напоминает архитектуру церкви. Возвышенно-героический дух ренессансной живописи объясняется тем, что изображаемый мир вставлен в «рамы», еще не утратившие сакральный смысл. Но постепенно священный смысл ритуала рамы остывает и кристаллизуется в раму, которую Б. Виппер назвал «обыкновенной из ряда семантических универсалий». Рама переходит в формальный ряд. Медиативные компоненты группируются на периферии (фигуры «зазывал» и пр.), иллюзорность (плюс любовь к зеркалу) представляют сколь угодно глубокий, но не бесконечный мир. Зритель средневекового изображения есть *homo liturgus*; у ренессансной картины – зритель созерцающий, причем он созерцает не принципиально внеположный, но *преобразенный* свой мир и *преобразенного* себя в этом мире [кур. –Т.Д.]. Герой в картине отождествляется с самим творящим субъектом. Леонардо первым превратил картину в организм, найдя форму композиционного синтеза. С. Даниэль приводит в своей книге высказывание А. Эфроса: «Это не просто окно в мир, не кусок открывшейся жизни <...>. Это – микрокосм, малый мир, *подобный* реальности мира большого». Картина классической эпохи сложностью структуры и идеологической насыщенностью как бы *воспроизводит художественно-смысловой образ храма* [кур. –Т.Д.]. Это перекликается с выводами М.Г. Давыдовой о программе росписей в петербургском Петро-Павловском соборе: «Храм уподобляется кресту, храм и крест тождественны друг другу как образы Рая. <...> Семантика пространства собора напоминает семантику изобразительного поля икон Распятия XVI-XVII веков» [М. Давыдова, с. 7-8].

Н. Пуссен определяет живопись как «изображение духовных понятий, <...> воплощенных в телесных фигурах». Далее И.-В. Гете называет пейзаж «прозрачным покровом, сквозь который можно заглянуть в ре-

альность высшего порядка». А вот как современный художник интерпретирует возможность передачи 4-го измерения – времени: «Композиция должна состоять из нескольких сложных пространственных элементов, которые также могут быть совмещены, образуя как бы пространство в пространстве. Это означает, что композиция должна иметь определенные участки (плоскости), выделенные тонально <...>, которые при взаимодействии с остальными создают иллюзию проникновения в плоскость полотна и за нее, как бы в другое пространство. Этот «выход» может быть только намечен или активно выделен» [В. Левитин].

Основополагающей универсалией живописной композиции следует признать регулярное поле изображения. Любой знак, помещенный в пределы регулярного поля, с необходимостью втягивается в сетку отношений, опосредованных структурой поля (интегративная функция). С другой стороны, пространственная неоднородность способна сообщать различную «энергию» знака в зависимости от места его вхождения в поле: центр/периферия, верх/низ, левое/правое (предикативная функция) [Даниэль, с. 13].

Разделяя традиционную точку зрения, согласно которой икона выступает структурно-смысловым прототипом станковой композиции, Ю.А. Олсуфьев выделяет такие свойства изобразительного поля как концентричность и параллельность. Или, по-другому, – полярность и проективность – признак проявления диатаксиса, определяемого им как устремление к чистому смыслу вещи, к простому как изначальному [Олсуфьев, с. 21]³.

Ряд интересных методологических подходов был предложен современными исследователями. В работе А. Пелипенко, посвященной архетипам и симметрии в изображениях «картинного типа» (класс фигуративных изображений), изобразительное поле рассматривается не как условное трехмерное пространство, а как плоскость. Интересную мысль высказал Б. Успенский: проверить теорию перспективы возможностью обратной реконструкции реального пространства, изображенного на двумерной плоскости. Б. Раушенбах основным методом в построении перспективы всех типов считал метод проекций.

В построении общей теории изобразительного поля и закономерностей организации формата призваны сыграть свою роль новейшие ин-

формационные технологии, в частности компьютерное моделирование. Косвенно изучение графических возможностей компьютера внесло серьезный вклад в понимание того, как человек воспринимает двух- и трехмерные структуры и как упорядочивает мир наше человеческое под- сознание.

Математическая модель (не в математической логике, а в прикладной математике) есть метафора (так как модель не во всем идентична описываемой системе, это ракурс, возможно несколько моделей, описывающих сложную систему). Если модель не есть закон, а есть метафора, то математическое моделирование с недавнего времени стали применять к сложным системам, например, в социологии и др. науках [В. Налимов]. Предлагаемый проект демонстрирует внедрение новых технологий в искусствоведении. Компьютерная анимация – иногда очень удобное средство для построения моделей, для визуализации сложной, построенной на математических понятиях теории. Проектирование изображений с помощью алгоритмов и баз данных позволяет как постоянно модифицировать одну-единственную анимационную последовательность, так и создавать единый ряд из нескольких связанных последовательностей [П. Вайбель].

Вот что пишет тот же автор о новых интерфейсных технологиях восприятия. «Благодаря виртуальному способу хранения информации <...> изображение стало полем изображения, точки этого поля – переменными, которые в любой момент могут изменяться в режиме реального времени». Будущее технологии изображения – за индексальным изображением, которое вытеснит призрачный мир трехмерных компьютерных симуляций. Вместо инородного интерфейса может быть использовано тело субъекта. «Благодаря этому между реальными и сконструированными мирами устанавливается ковариантное соотношение. Реальные и сконструированные миры становятся моделями, между которыми возможны соединения и переходы, они переменны и взаимноуподобляемы». Изобразительная техника трансформировалась в технологию интерфейса. Наше восприятие мира вовсе не является представлением (репрезентацией) пространственных отношений в мозгу, как считалось в течение нескольких столетий; оно, как показывают исследования, представляет собой результат обработки (считывания) временных распределений, то есть, по-видимому, строится не на пространственном, а на временном коде. Значит, возможно создавать изображе-

ния, творимые мозгом без участия органов зрения [возвращаясь мыслями к знанию и видению –Т.Д.]. Технологии изображения будущего: зритель из внешнего наблюдателя (как при просмотре фильма) по отношению к воспринимаемому им миру становится «внутренним» зрителем [кур. –Т.Д.], он становится активным персонажем мира изображения и получает возможность его изменять. Согласно логике ковариантной модели, это проникновение зрителя внутрь миров изображения есть нечто большее, чем просто реакции во множественных и параллельных виртуальных мирах; оно является одновременно событием в реальном мире. Связь между изображением и реальностью становится принципиально множественной и обратной. Зритель оказывается интерфейсом между искусственным виртуальным миром и миром реальным. События, происходящие с участием «внутреннего» зрителя в реальном мире, будут вызывать последствия в виртуальном мире, и наоборот. Согласно «Church-Turning-Prinzip» Д. Дойча, параллельные миры знаков и реальные миры будут как минимум ковариантны. В будущем нейрокинематографе зритель по отношению к новым мирам изображения будет и внутренним, и внешним зрителем одновременно [П. Вайбель].⁴

Компьютеры – универсальные математические роботы – находят широкий спрос среди «забывших» уроки математики гуманитариев. Что есть компьютер для искусствознания? Устройство, дающее неограниченный доступ к базам данных? Инструмент, позволяющий применить новый метод в исследовании произведений искусства? Можно привести ряд «случайных открытий» в искусствоведении, сделанных при помощи компьютерных программ, в частности – с использованием возможностей Photoshop. Данная работа предлагает описание такой «случайности», породившей научную гипотезу. Полученные вслед экспериментальные данные можно рассматривать как своего рода феномен. Подобные «опыты сотворчества» искусствоведа с компьютером могут быть очень плодотворными и, став системой, послужить основанием инновационной технологии.

Конкретным примером использования компьютерных технологий может служить описание техники эксперимента, выполненного автором на базе Медиа-арт лаборатории петербургского института Pro Arte при Фонде Сороса в 2000-2001г. Разрабатывался метод координатных преобразований при изучении архетипических закономерностей пространственных построений в пластических искусствах. Для компаративист-

кого анализа и в целях наглядности результатов были выбраны формы искусства, опирающегося на канон.

В основании предлагаемой нами общей теории изобразительного поля лежит философское представление о целостности (понимаемой как новое качество, не сводимое к простой сумме составляющих элементов и содержащее хотя бы один элемент, подобный этому целому) и связанной с ней природой художественного образа. Художественный образ даже «малого» произведения заключает в себе космос, являясь моделью универсума. Возникает первый вопрос: каким образом огромное содержание «вмещается» в столь малую, воспринимаемую совершенной пластическую форму? Налицо действие универсального закона минимакса (тракуемого как принцип природного рационализма, как закон экономии средств и т.д.). Второй вопрос: если уникальные художественные образы отдельных произведений искусства есть многочисленные отражения единого универсума, то каким образом они соотносятся между собой? Выдвигается гипотеза подобия архетипических форм. Феномен их подобия выявляется с помощью разработанного метода координатных преобразований.

Таким образом, проект в целом состоит из трех частей, посвященных феномену мыльных пузырей, математическому смыслу S-образной и принципу подобия координатно-трансформируемых объектов. Первые две иллюстрируют закон минимакса. Третья гипотеза связана с принципом подобия и построена на взаимных трансформациях фигур.⁵ Рассмотрение универсальных закономерностей в искусстве как отражения законов природы позволяет по-новому взглянуть на ряд кардинальных композиционных явлений и их интерпретации в теории пластических искусств. Найденные алгоритмы изобразительного поля позволяют объяснить ряд наблюдаемых феноменов: неравномерность распределения семантической насыщенности на поверхности формата, явление балластных углов, конструктивную задачу прямоугольного формата, взгляд изнутри при введении элементов полярных координат, регулярность структуры и геометрию поля (активность диагоналей и значение треугольных зон, образуемых при их пересечении), несимметричность S-образной вроде знака интеграла (см. интерпретацию Т. Дегтяревой) и др. На основе метода координатных преобразований обсуждается гипотеза о том, что в искусстве при иллюзорном изображении

трехмерной действительности на плоскости прямоугольного формата мы имеем дело с элементами полярной системы координат. Особенно последовательно эта версия прослеживается на примере иконы и других архетипах канонического искусства средневековья.

Именно каноническая средневековая живопись дает ученому благодатный материал для построения теории изображения пространства и объемов на картинной плоскости. Наблюдая композиционные закономерности в иконах, исследователи констатировали наличие особой системы перспективных сокращений, так называемой обратной перспективы, в условиях изображений в пространстве «малой глубины» и жесткой связи композиционной структуры с расположением фигур в определенных зонах изобразительного поля иконы. Одни искали ответ, поверяя гармонию алгеброй (теория зрительного восприятия, оптические закономерности видения, чистая геометрия и ее композиционная функция), другие пытались найти ответ в мире знаков и символов (ср. геометрический и семантический синтаксисы у Б. Успенского, философско-богословский аспект в объяснении обратной перспективы). В данной работе делается попытка связать два эти конца: символический смысл и математическую интерпретацию структуры изобразительного поля в иконе. В свете предлагаемой к рассмотрению версии актуальными представляются следующие идеи: о внешней и внутренней точках зрения (О. Wulff), рамках и композиционной проблеме «перехода» (Б. Успенский), визави, трансформации и оси вращения, свойствах зеркальной симметрии (Л. Жегин), о мистическом (невидимом) пространстве (Б. Раушенбах). В историю вопроса также внесли значительный вклад П. Флоренский, Е. Panofsky, Р. Арнхейм, Л. Успенский, О. Demus, М. Shapiro и др.

Пора на фоне многоголосия, составившего столь полифоническое повествование, дать маленькое соло о главном.

Обратим внимание на довольно пространное объяснение вида «иконных горок» в книге Л. Жегина (рис. 31). Эту схему, не во всех деталях разъясненную автором, проф. А. Зайцев «объяснял» своим ученикам жестом рук. Вращением ладоней вокруг невидимой оси легко показывалось, как вверху посередине поля иконы происходит как бы «разрыв», как и куда, вращаясь, перемещаются половинки «горок», почему образуется «пустой» треугольник вверху и «тяжелый» внизу формата. Выразительный жест запомнился, и когда, спустя более десятка лет, мне довелось

рассматривать искажения объектов в многочисленных фильтрах компьютерной программы *Phoptshop*, я уловила сходство мгновенных преобразований с движением рук художника, наглядно объяснявшим так то, что происходит с пространством в иконе. Выяснилось, что математическая операция в компьютере «переводила» рассматриваемые изображения предметов из декартовой в полярную систему координат, и наоборот. Возникла гипотеза: в иконе мы имеем дело с изображением в полярных координатах, и последовавшая серия экспериментов, как нам кажется, подтвердила вышесказанное.

В ходе эксперимента рассматривались произвольно взятые иконы разного времени и школ: многофигурные композиции типа «Сошествие во ад» и «Преображение» (действие разворачивается во втором плане) и 1-2-3 фигурные (фронтальное изображение фигур на первом плане), причем по несколько на один сюжет. Затем те же преобразования были проделаны на построенной модели, где отдельные фигуры и группы выделены локальными условными цветами (чтобы легче было наблюдать за трансформациями), и на схемах фасадов, разрезов и планов древнерусского храма. Анализ результатов выявил ряд закономерностей (см. иллюстрации). Объекты приобретали объемность: пространство воспринималось как вогнутое в центре формата и как выпуклое на периферии; неоднородность изобразительного поля выявлялась также текстурой, напоминавшей кирпичную кладку сводов. [Ср. с классификацией перспективы Л. Жегиным: обратная (вогнутость второго плана), усиленно-сходящаяся (выпуклость первого плана, рамка), параллельная.] Деформированные детали изображения по очертаниям напоминали фасад и интерьер храма с позакомарным перекрытием, нефами и перспективным порталом. Фигура Христа на преобразованном объекте всегда перемещалась вверх, занимая положение неба, согласно нашему опыту восприятия мира и традиционной иерархии верха-низа. Наблюдаемый размер «пятна» (изображение разбивалось на зоны с локальной окраской) менялся: так маленькая площадь, занимаемая фигурой Христа, перерастала в огромную, занимая до трети формата. Божья десница в правом верхнем углу исчезала вовсе как явление мира невидимого. Б. Раушенбах находил объяснение изображению мистического пространства древнерусским художником в методе сечений, проявлявшемся в разделении на зоны (например, в углах и вверху в центре сегмент мифического неба-рая) и выделении цветом (мистическое небо – темно-синее).

По его мнению, мистическое пространство есть Христос в мандорле в сцене «Успения», что в сцене «Покрова» его нет, а в сцене «Сошествия во ад» – все есть одно только мистическое пространство. Цветная мандорла, сияние вокруг Христа в композициях «Преображение» есть художественный прием (божественное естество Христа), а не геометрия пространства [Раушенбах, 80, с. 149]. Эти наблюдения согласуются с экспериментальными данными.

Появление в ходе преобразований формы яйца представляется не случайным: любое изображение – на иконе или в картине, будучи подвергнуто преобразованию в систему полярных координат, деформируется, напоминая при этом композиционные сдвиги в росписях плафонов или в куполе храма, то есть на сферической поверхности (подробно об этом – О. Демус). Э. Пановский подчеркивал одну особенную черту обратной перспективы – общую вогнутость изображения, трактуя ее как проекцию на вогнутую (сферическую) поверхность, а систему прямой перспективы как проекцию на плоскость [по: Успенский, 70. С. 12].⁶ Как следствие из сказанного легко предположить, что древняя поза оранта и крест христиан также являются взаимно превращающимися или, на языке эксперимента, – координатно-преобразуемыми объектами.

При завершении эксперимента схема храма как «модель видимого мира» («микрокосм») из декартовой системы переводилась в полярные координаты, зона в правом верхнем углу прямоугольного формата (место Божьей десницы в иконе) была выделена локальным цветом. В полученном после преобразования объекте довольно четко прослеживается следующая закономерность: небо (большой площади, волнообразной из-за абриса закомар конфигурации) перемещается в центр формата, приобретая форму маленького квадрата (прямоугольника); при этом отмеченная зона из правого верхнего угла перемещается строго в самый центр (!), приближаясь (касаясь) креста на куполе храма; купол с барабаном и центральным нефом вместе образуют ровную гору в нижнем треугольнике прямоугольного формата. Подобные преобразования можно рассматривать как своего рода реконструкции реальности. В результате наблюдаемые в иконах «разрыв» вверху посередине, разворот половинок «иконных горок», словно кулисы, к краям формата, «пустой» треугольник вверху и «тяжелый» внизу формата находят свое новое объяснение.

Итак, очевидна связь через взаимную обратимость средневекового православного храма и иконы (пространственное построение и компози-

ция). Использование в иконе полярной системы координат можно считать доказанным. Таким образом, христианский храм – это модель мира в прямоугольных координатах («Церковь сочетает в себе воедино две реальности <...> – Бога и мира»); икона – явление мира Божеского (построенного с Бого-человеком в центре этого мира). Они оба заключают в себе как основной догмат христианства о воплощении, так и суть пути земного – обожение человека, что есть высшая мера уподобления Богу, создавшему его по подобию своему. «Православное искусство есть, таким образом, видимое выражение догмата Преображения» [Л. Успенский, с. 146]. Семантика иконы определяет двойственный код ее структуры. Мы не можем узреть и проникнуть оком в невидимое – отсюда нет верха-низа-пространства (не на небе, не на земле), глубины у изображенных предметов (за доской – ничего), но замысел иконы принадлежит тому, кто внутри и в центре ее и где все есть собор вокруг него, а предметный мир в своих реалиях обращен к нам, кто по эту сторону – отсюда в деталях (книга Священного Писания, стол и др.) элементы обратной перспективы, иллюзия реальных объемов, как бы контррельефом выходящими на нас, в этот видимый мир с помощью изображенных атрибутов, символизирующих связь двух миров. Об этом много проникновенно точных мыслей еще в 1916г. высказал Е. Трубецкой: «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную. <...> Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных ликах и в особенности <...> в иконах, изображающих собрание многих святых» [Трубецкой, с. 24].

Объяснение рассмотренного феномена лежит в мировоззрении христиан. Система координат здесь трактуется как способ видения мира. Извека (до Коперника) мир представлялся геоцентрическим (небо – для небожителей, земля – для людей). И все, что связано с представлением о Боге и его житии в воображении творца-человека ранней эпохи связано с небесной сферой (моделируемой в сферических или полярных координатах). Наоборот, все земное и человеческое, начиная с отмера десятины и сотки на поле и кончая сооружением дома или храма для молений, представлялись в декартовой системе координат (хотя Р. Декарт ввел само понятие в XVII веке).

И до христианства это уже было. Генезис захоронения овал – прямоугольник (четырёхугольное основание египетских пирамид) можно рассматривать как утверждение земного, человеческого измерения. Кос-

мос представлялся в сферических координатах, его простейшей моделью явился купол; на земле освоенное человеком пространство моделировалось в прямоугольных координатах. Евклидова геометрия связана с наглядным представлением об окружающем нас мире. Проблему представить модель мира трансцендентного и невидимого, но являющегося нам в знаковой форме иконы, иконостаса, храмовой монументальной живописи решило средневековое христианство.

Средневековый иконный образ – наглядное представление догмата Преображения и воплощения, идеальный медиум между земным бытием и трансцендентным, явление через него непостижимого Бога и невидимых небожителей. Геометрическая противоречивость и двойственность (точек зрения) порождают диалог сотворившего образ и созерцающего, молящегося и Творца. В этом диалоге каждый, Бог и человек, говорит на своем языке: нужен перевод с одного языка на другой и обратно, что и выполняет язык изобразительных универсалий. Но самое загадочное – проблема встречи, касания, взаимопроникновения двух миров, видимого и невидимого, достигаемых через присутствие визави, внутреннего зрителя в иконе и «прозрачную» систему уподоблений, развернутую в храмовой мистерии, причем мистерии соборной, вселенской. В средневековом храме происходит встреча верующего с божеством, и модель храма должна, по мысли творца, воплощать эту возможность «встречи» двух миров – земного и небесного.⁷

Средневековый мастер обладал особым видением, интуицией и мыслил дуалистически. Икона, представляющая догмат Преображения и Боговоплощения, моделирует устройство мира небесного, невидимого с его иерархией из небожителей и владыкой и Творцом в центре космической Вселенной. Тогда земной храм может быть замыслен и построен только в декартовых трехмерных координатах, а его фасад будет, таким образом, «координатной производной» от уподобляемой ему модели мира на иконе. В обеих моделях – храм и икона – подразумевается создание замкнутой структуры с жесткими функциональными связями. Обе системы основаны на принципах конструирования мирозерцания и являют собой два взгляда на единую реальность.

Семантика (обозначение встречи двух миров – видимого и невидимого, узнаваемого и непостижимого, земного и духовного) и структура (прямоугольный формат, рассеченный вертикалью, горизонталью, диагоналями, так называемые «балластные углы» и т.д.) отдельных зон

изобразительного поля во многом объясняются с помощью предложенного метода координатных преобразований. Архетипы христианского искусства (крест, пасхальное яйцо, храм, икона), нанизанные на ось «взаимных превращений», свидетельствуют о едином прообразе Универсума, отраженном по подобию во множестве микрокосмов.

postscriptum 1

В поддержку диалога идей нам представляется крайне важным привести подборку цитат из богословских трактатов, которые не вошли в текст [кур. везде –Т.Д.].

Е. Трубецкой. Умозрение в красках:

<...> храм олицетворяет собою *иную* действительность, то небесное будущее <...> которого в настоящее время человечество еще не достигло. [С.8]

<...> во внутренней и в наружной архитектуре древнерусских церквей эти вершины [главы] выражают различные стороны одной и той же религиозной идеи; и в этом объединении различных моментов религиозной жизни заключается весьма интересная черта нашей церковной архитектуры. Внутри древнерусского храма луковичные главы сохраняют традиционное значение всякого купола, т.е. изображают собой неподвижный свод небесный; как же с этим совмещается тот вид движущегося кверху пламени, который они имеют снаружи? <...> противоречие только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Бог Саваоф. Иное дело – снаружи: *там над храмом есть иная, подлинный небесный свод*, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом <...> между наружным и внутренним тут существует полное соответствие: именно через это видимое снаружи горенье *небо сходит на землю*, проводится внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное *покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода*. [С.10]

Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человек и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея. [С.12]

Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его *архитектурному замыслу*. Отсюда – изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется <...> в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием. [С.21]

<...> в первом послании св. Петра неподвижно стоящие апостолы, пророки

и святые сравниваются с «камнями живыми, устрояющие из себя дом духовный». <...> в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, - неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются. [С.22]

<...> человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям. [С.26]

<...> в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом <...> выражается подчинение человека идее собора <...>. В живописи мы находим [символическое] изображение грядущего храмового или соборного человечества. [С.24]

Мысль эта развивается во множестве архитектурных и иконописных изображений <...> что древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари*. [С.28]

Тварь становится здесь сама храмом Божим, потому что она собирается вокруг Христа и Богородицы. [С.33]

<...> не только в храмах, – в отдельных иконах, где группируются многие святые, – есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, является то Спаситель, то Богоматерь, то София-Премудрость Божия. <...> Есть иконописные изображения, само название коих указывает на архитектурный замысел: <...> «Богородица Нерушимая стена». [С.23]

<...> новгородские изображения Преображения Господня: неподвижны Спаситель, Моисей и Илья, наоборот, поверженные ниц апостолы <...> поражают смелостью своих телодвижений; на многих иконах они изображаются *лежащими буквально вниз головой*. [С.20]

Л. Успенский. Богословие. Иконы православной церкви:

<...> смысл иконы наиболее полно раскрывается <...> в догмате Боговоплощения. Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом. [С.119]

Григорий Богослов: «Человек тварь, но он имеет повеление стать богом». [С.125]

Оставаясь тварью, человек становится богом по благодати. [С.140]

<...> святость, стяжанное человеком подобие Божие – и показывает икона <...> воспроизводит действие благодати. [С.146]

<...> икона есть видимое свидетельство как схождения Бога к человеку, так и устремления человека к Богу. [С.154]

<...> раскрывается онтологическое единство аскетического опыта православия и православной иконы <...> при помощи символического реализма, единственного в своем роде художественного языка, нам раскрывается духовный мир человека, ставшего храмом Божиим. [С.143]

Икона – трезвенная <...> передача духовной реальности. <...> Икона не изображает Божество; она указывает на причастие человека к божественной жизни. <...> Так и Церковь, Тело Христово, – организм и божественный, и человеческий. Она сочетает в себе две реальности: <...> Бога и <...> мира. Самый смысл существования церковного искусства и заключается в видимом, наглядном свидетельстве об этих двух реальностях. [С.132]

<...> мысль об объединении всей твари проходит через всю православную иконографию. Это объединение всех существ в Боге, начиная с ангелов и кончая низшей тварью, и есть обновленный во Христе грядущий космос. <...> Собор всей твари <...> как всеобъемлющий храм Божий, является основной мыслью православного церковного искусства, которая господствует и в архитектуре, и в живописи. Вот почему на иконе изменяется все то, что окружает святого. <...> Все теряет свой обычный беспорядочный вид, все становится «по чину»: люди, пейзаж, животные, архитектура. Все <...> подчиняется <...> ритмическому строю, <...> приближая нас – к Богу. [С.150]

postscriptum 2

Разрабатываемая в данной статье версия находит множество косвенных подтверждений у современных теоретиков перспективы. Для наглядности приводим вместо приложения подборку цитат [кур. везде –Т.Д.].

Л. Жегин (1970):

Эллиптическое пространство имеет центр, по характеру замкнуто в себе, отсюда – «внутреннее» положение позиции зрителя (визави) <...> разновидность эллиптического – сферическое пространство в живописном произведении. [с.66]

<...> выражение «вписать в раму». Создавая композицию, художник стремится зрительно объединить форму с прямоугольным форматом плоскости. О двойственности свойств живописной формы: прямоугольность и округлость. [С.111]

Б. Успенский. (Вст. ст. и комметарий к Жегину, 1970):

Если использовать метод реконструкции реального пространства, то для древнего искусства меньше возможностей однозначной реконструкции, <...> например, в интерьере или на фоне архитектуры происходит действие? [С.32]

«Искажения» форм (с точки зрения прямой перспективы): сдвиги, разломы, вытянутость или укороченность. [С.7]

В древней живописи изображение – не копия объекта, а символическое указание на его место в изображаемом мире; задача – изобразить мир подобный, а изображение отдельных предметов – функции от этой общей задачи; вся картина становится знаком изображаемой действительности, а отдельные ее фрагменты соотносятся со своими подобиями не непосредственно, а через отношение тех и других к целому [с.16]. То есть пространство мира и пространство картины (замкнутое в себе, аккомодированное к двумерной плоскости) [соотносятся], а в этих пространствах находятся отдельные предметы. Перспективные

закономерности служат для отождествления обоих миров, перевода (так сказать, «пересчета») с одного на другой. <...> Место предмета в реальном мире соответствует месту изображаемого предмета в мире картины. <...> Подобны не конкретные изображения, а физико-геометрические соотношения. Изображение предмета является *указанием на его место* в изображаемом пространстве. Конкретный объект – в микромире картины, поэтому точка зрения какого-то лица отсутствует, нет «наложения» личной схемы на изображаемый мир, происходит постижение «сгустков бытия» – реальностей, как они есть. [С.17]

<...> о системе древнего искусства: <...> часть определяется через отношение к целому; <...> изображаемый мир есть замкнутое в себе пространство. <...> В этом микромире есть внешние и внутренние сферы, причем мы смотрим на него как бы одновременно и снаружи и изнутри, суммируя свои впечатления с собственной точки зрения и с точки зрения нашего визави-зрителя, помещенного внутрь картины. [С.18]

<...> в древней картине суммируется взгляд *изнутри* (проявляется в *формах второго плана*) и *внешний взгляд* (формы первого плана); этот синтез зрительного впечатления – основной момент в построении древней картины. [С.19]

<...> «личные» изображения в иконописи и фресках менее деформированы, элементы обратной перспективы – в изображениях палат, горок <...>, значит, живописный прием определяется семантикой изображаемого [с.24]. [Нам кажется, что его определяет регулярность поля, так как зоны изобразительного поля несут разную нагрузку.]

<...> наблюдения над иконами с изображением явления («Вознесение», «Преображение», «Покрова»): главный персонаж и свидетели сцены размещены в одном плане, не повернувшись друг к другу: семантически это несколько сцен, разнесенных в пространстве (Сравнивает с театральными мизансценами и с принципом монтажа, например, с наглядной учебной картой с картинками, демонстрирующей совмещение двух систем). [С.27]

Он же в 1995:

О внешней <...> и внутренней точках зрения: «Формы первого плана образуют естественные геометрические рамки. <...> Древняя картина есть не «окно в природу» <...>, не часть, механически отделенная от целого, но *особым образом переорганизованное пространство*, <...> в себе замкнутое. <...> Проблема *перехода* – есть чисто композиционная». Исследование различных возможностей перехода от внутреннего к внешнему плану картины позволило Жегину наметить типологию композиций. [С.167]

Б. Раушенбах (1980):

<...> многие исследователи связывают особенности древнерусских икон и фресок с религиозными догматами [с.94], <...> причина обратной перспективы – в закономерностях зрительного восприятия человека [с.103]

Пространство в античном и средневековом искусстве строится путем изображения отдельных предметов, а промежутки между ними не интересуют. [С.139]

<...> одновременное существование в иконе двух трехмерных миров – «видимого» и «невидимого», взаимодействующих между собой. Если математически это интерпретировать, то речь идет о четырехмерном пространстве, но изобразить это невозможно. Великие мастера древнерусского искусства не знали современной геометрии многомерных пространств, но в поисках решения «проблемы непротиворечивой увязки мистических преданий и повседневного человеческого опыта» они пришли к «логической системе, которая оказалась изоморфной геометрии четырехмерного пространства». [С.155] В Возрождение происходит отказ от сечений, граница между двумя мирами передается с помощью облаков. [С.158]

При изображении перцептивного пространства на плоскости возникает проблема неоднозначности изображения: если каждой точке картинного пространства соответствует одна точка в картинной плоскости, то обратное не имеет места – одной точке картины может соответствовать бесчисленное множество точек картинного пространства. [С.168]

<...> искажения касаются второстепенных деталей изображения, которые относятся к «отсекаемым» системой зрительного восприятия, то есть к <...> малозаметным для зрителя. [С.178]

<...> функция иконы – связать молящегося с небесной церковью – ведет к апеллятивности, то есть эффекту «наплывания» пространства на зрителя. [С.213] (Ср. у Е Муриной: изображенное в обратной перспективе пространство «как бы охватывало реального человека, включало его в свой восходящий ритм.» [Мурина, с.164])

<...> в системе научной перцептивной перспективы дальние области пространства тяготеют к линейной перспективе, ближние – к аксонометрии и слабой обратной перспективе, а на среднем плане изображения объективно прямых линий имеют наибольшую кривизну. [С.238]

<...> о кривизне пространства: априорная информация о предметах некоторой области перцептивного пространства вызывает его деформацию (ср. Эйнштейн: переменная кривизна пространства зависит от масс). [С.274]

Б. Раушенбах (1994):

Как правило, прямая перспектива возникает при оглядывании передаваемого пространства «изнутри» (например, для интерьеров), а обратная – при оглядывании объекта изображения «снаружи». [С.136]

<...> принцип зеркальной симметрии иллюстрирует ось схода (до точки), Э. Пановский назвал ее «рыбья кость». [С.138]

postscriptum 3

Эволюция идеи сферического пространства (правда, без очевидной преемственности, но с постоянством, подтверждающим универсальность изобразительного принципа, образующего семантический архетип) прослеживается от

античности до многочисленных артефактов последнего столетия. «Вообще же всякое живописное изображение дает лишь намек на замкнутую систему, так или иначе организуя свою форму по кривой, по вогнутости», – пишет Л. Жегин, апеллируя к фламандскому пейзажу XV-XVI веков и пейзажной живописи XVII века [Жегин, с. 67]. С. Даниэль, обращаясь к картине классической эпохи, выделяет тип радиально-кольцевых композиций у Рубенса, в которых ориентированное относительно центра пространство изображения приобретает сферический характер. Он приводит глубоко верные наблюдения Роже де Пиля: о совершенстве и преимуществах круглой, или шаровидной формы согласно теории пифагорейцев, о «виноградной грозди» Тициана, о двоякости ее восприятия одновременно как выпуклой (снаружи) и как вогнутой (изнутри) [Даниэль, с. 63]. Вереница образов и высказываний об организации композиции или пространства в поле изображения с ориентацией на внутреннего зрителя, включение его в участники разворачивающегося действия, достижения эффекта бесконечно уходящей за горизонт земли и т.п., что на языке геометрии только и может означать пространственное мышление в полярных координатах, пронизывает насквозь историю искусства (Брейгель «Страна лентяев», ..., Вермеер, Милле, ..., Брюллов «Последний день Помпеи»). Особенности пространства у П. Сезанна Л. Герри определила как «сфероидное подвижное поле». «Кажется, что пространство вращается; это впечатление возникает от изгибов линий, составляющих основу композиции» [цит. по: Раушенбах, 80]. Детально разработано учение о «сферической перспективе» в теории и творческой практике К. Петрова-Водкина.

Есть ли у всех этих проявлений одного из универсальных законов формообразования единый семантический корень? И можно ли вообще найти общее между «образом трансцендентной устремленности иерархически выстроенного мироздания» [М. Иванов] византийского средневекового архетипа с его, по выражению Т. Мэтьюз, «преображающим символизмом» и европейским живописным реализмом, выдвинувшим задачу художественного обобщения на основе почти исключительно конкретного явления жизни, смотрящим на повседневность «божеским взором», утверждающим ее как созданную творцом и потому достойную увековечивания? Поиск вечного, непреходящего в сиюминутном и конкретном есть оценка человеческого глазами абсолюта. И проблема художественного обобщения в искусстве есть, собственно, проблема взаимоотношений с Божеством [И. Кузьмина]. Квадрат Малевича, по мнению И. Кузьминой, обозначил «грань, за которой искусство перестало рассказывать о Боге», и если иконопись являла собой символ, отблеск сверхземной субстанции, то супрематизм представлял собой знак божественной сущности самого художника.

Противоположно, как недостаточно выразившую взаимодействие духовного мира человека и вселенной, трактует эту «грань», 1910-е, – годы преодоления кубизма – Е. Ковтун. Наука, религия, искусство ищут способ связи между объективным и субъективным мирами, и в искусстве «этот способ «касания» есть прибавочный элемент, открытый Малевичем» [Ковтун, с. 7]. Речь снова идет о противопоставлении: здесь – прямой и серповидной кривой. К универсальному языку веди и другие пути: контрельефы В. Татлина, лучизм М. Ларионова, но в контексте темы данной статьи, выделим особенно учение о «новом перпендикуляре», окружающей геометрии, метод расширенного смотрения и одновременной работы двумя руками М. Матюшина.

Во второй половине XX века вклад в развитие теории прибавочного элемента внес В. Стерлигов своей «чашно-купольной» системой. Приведем точные суждения о сущности и феноменальной духовности стерлиговских «формул», высказанные М. Ивановым. «Криволинейные формы сферически организованного пространства соотносятся с многозначными образами церковной традиции. <...> Характерны размышления Стерлигова о «новом каноне», <...> о возможности беспредметного эквивалента канонического иконного образа. Стерлигов достигает убедительного единства первичного природного ощущения и того, что в духе русской церковной традиции можно назвать умозрением целостности бытия. Самое скромное явление в жизни, феноменальное видится в своей онтологической перспективе, «в свете преображения» [кур. –Т.Д.]. Отсюда значительность и особая теплота <...> его работ в «малых жанрах». Острота и новизна криволинейной формулы Стерлигова состоит, думается, в ее динамической амбивалентности. <...> В пространстве Стерлигова взгляд свободно устремляется по любому из его векторов, <...> «чаше-купольное пространство» обнаруживает способность <...> фиксировать зоны своего смыслового и ценностного сгущения. Это качество служит формальной основой <...> смысловой и сюжетной наполненности [стерлиговских работ], часто ничем «сюжетно» не декларированных. <...> Образ изменчивого мира как пестрого потока феноменального опыта одновременно предметен и открыт «миру горнему»» [Иванов, с. 224].

Есть аналоги феномену иконы и в творчестве современных художников. Так, головы- храмы и лики-лабиринты с вертикальным рассечением Ж. Бровиной поразительно напоминают одну из стадий координатных преобразований в ходе описанного в статье эксперимента. Свои ощущения в процессе работы художница передает так: «Образ изначально – перед тобой. По мере контакта-сближения то, что теперь делаешь, находится не вне тебя, но существует вместе

с тобой и вокруг. Уже не ты на него смотришь, отчего он выпукло выступает как объект, но он на тебя смотрит, *обступает*; отчего и *характер изображаемой поверхности, в основном, вогнутый*» [цит. по: М. Диковицкая, с. 256. Кур. –Т.Д.].

Диалог с Иным, присутствующим за гранью изобразительной поверхности (силового поля, структурирующего свой замкнутый мир в заданном рамками формате), переход из реального в отсутствующее, хотя и символически обозначенное, от позиции созерцающего к позиции участника и творца – не здесь ли, в преображении и воплощении живой материи в изображение секрет магической силы художественного образа, одухотворяющего камень?

ARCHETYPES OF MEDIAEVAL CHRISTIAN ART: THE SEMANTICS OF THE UNIVERSALIA

Tatiana DEGTYAREVA

(St. Petersburg)

Computers as universal mathematical robots are at a premium among forgot-all-the-arithmetic-lessons historians of art. In art education they are used as unique databases and carriers of visual information. At the same time for media-artists a computer, given its ever-improving software, is a tool and a medium participating in a search for a new artistic language which would reflect the current model of the Universe.

What does a computer mean for an art historian? Is it a tool allowing an access to unlimited databases or a means of enabling us to apply a new method of research? Artwork restoration underwent a computer revolution a few decades ago. Some casual art-historical inventions made then with the Photoshop program can be easily brought to mind. The given presentation is a story of a happy occasion which gave birth to a hypothesis about archetypal art forms as co-ordinately transformed/tive objects. Such practice of co-operation between historians of art and computers (programmers) can be very productive and, when it becomes systematic, can form the basis of innovative technology.

The series of the images presented demonstrates consecutive transformations of art works. The cognitive interpretation leads to an important generalizations and conclusions. These pictures elucidate a number of questions

about the structure and semantics of some zones of a pictorial field. Regularities of a consecutive/quent transformation of an image in Descartes' system into the polar co-ordinates and vice versa open a new approach to the interpretation of a rectangular format, invisible energetic lines and manifestation of forces, the formative function and significance of S-curves in composition, the effect of the so called ballast angles, etc.

The scheme was modelled while studying Russian mediaeval icons e.g. multi-figured compositions of *The Descent to the Hell*, *The Transfiguration*, *The Resurrection*, etc. Their metamorphoses confirm the hypothesis about icon composition being organised according to the polar co-ordinate system. On the space and perspective in icons see O. Wulff, O. Demus, P. Florenski, E. Trubetzkoi, M. Matushin, V. Sterligov, E. Panovski, L. Gegin, B. Uspenski, L. Uspenski, B. Raushenbach, and others. One of the consequences of this fact of mutual transformation is the evident identity of a mediaeval Christian church (a model of kosmos / universum in the rectangular, human, earthly co-ordinates) and an icon (mysterious appearance of the invisible world with God as Creator in the centre of this world), a connection between the symbolical forms of a cross and an egg.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Адаптированные методы естественных наук, привлекаемые к анализу феномена искусства, являются лишь дополнительными к традиционным <...>. Вслед за М. Бахтиным мы полагаем, что специфической для теории искусства мерой точности является «глубина проникновения», не поддающаяся до конца формализации. Вместе с тем, попытки такой формализации могут оказаться весьма плодотворными» [В. Копцик]. «Развиваемые модельные представления [в биологии и химии, например –Т.Д.] порождают ряд следствий, имеющих отношение к эстетике и феноменам искусства и к осмыслению на базе математического естествознания сложных для формализации эстетических понятий» [С. Петухов]. «В косном веществе все процессы протекают в трехмерном евклидовом пространстве с жестким подчинением их законам термодинамики, в частности, второго (энтропия) <...> в каждом живом организме <...> все происходит в четырехмерном пространстве (4-я координата – время), характеризующемся своими законами <...>, описываемыми своими алгеброй и геометрией <...>. Вместо прямых линий, плоскостей, многоугольников, возникают сферические поверхности, ограничивающие тела и включающие в себя объемы и кривые линии раздела. <...> Языки естествознания и искусства являются языками мозга и взаимно дополняют друг друга. Это находит выражение в сочетании чисел рекуррентных рядов и при описании явлений в природе живого, а также в теории искусства,

разработанной Пифагором и его последователями и названной ими золотым или божественным сечением» [Б. Кулаев].

² Символ, по теургическому учению неоплатоников, близок «иконе», и это единственная возможность соединения людей с богами. Есть предметы – «молитвенные формулы», которые существуют, «чтобы создать для человеческой души условия вырваться <...> в мир божественный» [А. Лосев, с. 258].

³ Ср. описание тибетского мандала (композиция из кругов и квадратов) – «архетипический образ», означающий целостность как воплощение Божества в человеке, и «ритуальное орудие для трансформации сознания» [Юнг, с. 175].

⁴ Не напоминает ли это медитативное действо средневековые храмовые мистерии и не сродни ли эта «новая» интерактивность описанному выше посредничеству медиатора для достижения контакта соборного человечества с миром невидимым?

⁵ Трансформация – лат. transformationis – преобразование, превращение, от trans – за, пере, через и forma – вид, облик. И.-В. Гете: «Учение о форме есть учение о *превращении*».

⁶ Ср. различные картографические проекции, в том числе определение географической карты как отображение формы Земли на плоскости.

⁷ В устойчивой схеме византийского крестово-купольного храма эту семантическую нагрузку несет подкупольная зона: ее вертикальная композиция демонстрирует переход от квадрата основания к кругу барабана через паруса-пантативы в форме сферических треугольников.

ЛИТЕРАТУРА

Вайбель П. Знание и видение. Новые интерфейсные технологии восприятия. СПб., 2000.

Давыдова М.Г. Литургический контекст живописного убранства С.-Петербургского Петропавловского собора // Сб. статей. Вып.2. СПб., СПбГХПА, 2000.

Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1987.

Дегтярева Т.Ю. О S-образной линии в искусстве – на языке математики // Язык гауки – язык искусства: IV Международная конференция «Нелинейный мир». Труды. М.-Суздаль, 2000. С. 198-202.

Демус О. Мозаики византийских храмов (Принципы монументального искусства Византии). М., «Индик», 2001.

Диковицкая М. О развитии одной скульптурной темы (Головы Ж.Бровиной) // Silentium. Философско-художественный альманах. Под ред. Л. Моревой. Вып. 3. СПб., 1996. С.251-256.

Дух дышит, где хочет... В.В.Стерлигов: каталог, статьи, воспоминания / Сост. Е. Ковтун. СПб., «Музеум», 1995.

Жегин Л. Язык живописного произведения. М., 1970.

Зенкин А. и др. Насквозь дырявый континуум: от языка абстракций к языку образов... // Языки гауки – языки искусства... М.-Суздаль, 2000. С. 172-179.

Иванов М. Образы «вечной жизни» в истории мирового искусства. Криволинейные построения как иконографический архетип // Символы, образы и стереотипы современной культуры. Под ред. Л. Моревой. Вып. 9. СПб., 2000. С.208-227.

Копцик В.А. Языки искусства: естественно-научные, информационно-синергетические, структурно-семиотические и симметрологические аспекты // Языки науки – языки искусства. Тезисы. М.-Суздаль, 1999. С. 51.

Кузьмина И. Пустота как знак современной культуры // Символы, образы и стереотипы ...

Кулаев Б.С. Косное вещество и живые организмы: миры с тремя и четырьмя измерениями... // Языки науки – языки искусства... С. 55.

Левитин В. Hommage a Pythagore // Числа. Иерусалим-Петербург, 1994.

Лиманская Л.Ю. Метафора и мимесис: жизнь традиции в художественном сознании XX века // Искусство XX века. Итоги столетия. СПб., Эрмитаж, 1999.

Лосев А. История античной эстетики. Т.1. М., 1988.

Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982.

Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1979.

Олсуфьев Ю.А. Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатактической организованности. Сергиев, 1927.

Пелипенко А. Архетип и симметрия в изображениях картинного типа. М., 1997.

Петухов С.В. Математические модели биологических сред, неевклидовы биосимметрии и феномены искусства // Языки науки – языки искусства... С. 76.

Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994.

Трубецкой Е. Умозрение в красках. М., 1990.

Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995.

Успенский Л. Богословие. Иконы православной церкви. М., Зап.-евр. Экзархат, 1989.

Юнг К. Архетип и символ. М., 1991.

HERMENEUTICS OF SUPPRESSION OF THE MATERNAL POWER

Rekha MENON

(State University of New York, USA)

In Indian traditions, the maternal presence is seen in its overwhelming abundance in color, tone expressivity, and through images. The question is, is this presence still there, or was it suppressed by repositioning it in emaciated, weakened, and inferior forms? Is there a move from the maternal force, power, the originator, the *adya shakti*, the primal feminine energy, the *matram*, measure, the *matrika*, mother, to a construction of paradigms created by a male dominated, patriarchal caste? The latter, in India, is the elite *brahman* and *kshatriya* caste that reflects colonial ethos and the dominant nationalist discourse. This paper proposes to trace the suppression exercised by the politics of a patriarchal ideology, domination, and colonization of the maternal power, specifically by the subduing of the power of cosmic Kali:

When something is ignored it will gradually lose any vitality it once had, at first becoming invisible and then finally lost. If memory is not passed in some coherent way, then that which is not remembered no longer exists, and it can then be said that it never existed.¹

This seems to be the fate of the maternal force, the *adya shakti*, the feminine energy. I call this movement the “hermeneutics of suppression.” Here a text, in my case, the “maternal images and discourses,” is being “reinterpreted” and repositioned to yield a reading that does not allow it its own voice. The winners’ interpret the voices of the defeated. This maternal force, *adya shakti*, feminine energy, Kali manifested herself for the annihilation of demonic male power in order to restore peace and equilibrium. For a long time brutal *asuras* demonic forces had been dominating and oppressing the world. Even the divine forces were helpless and in desperation sent forth their energies as streams of fire. From these energies emerged the great Maha Kali, Durga, Maha Shakti. This force and energy has been dubbed as horrific or terrible in the masculine-biased commentaries, without understanding the episode’s inner cosmic meaning. It was suppressed as horrific and terrible as it challenged the masculine power, energies and the phallogocentric logic.

Oppression of Images

Let me start this paper with an excerpt from a workshop which was conducted very recently by Giti Thadani, in Godhra district, Gujarat. She was working on concretizing the *Shaktic* iconographies and found a site which was called the Shaiv site, a temple with an image which was said to represent the image of Shiva:²

This image was covered by cloth. As she uncovered the image, to her amazement she found an independent form of the goddess Parvati holding a Ganesh in one hand and a *lingam* phallus in the other. Everyone was astonished to find the gender of the deity and by the fact that she was holding a *lingam*. Locally it is considered taboo for women to touch the stone *lingam*. Today however a temple has been built over the site and the gender identity again imposed is masculine. This deliberate masculinization of feminine iconography is a common practice in various sites. Another site, the *Lingaraj* temple, reveals an image of the breasts of a goddess being severed (fig. 1), then polished over with orange to give birth to a new male divinity. At *Tara Tarini*, the temple of the twin goddesses who are shown in an embrace, and also considered to be lesbian iconography, has been replaced by a heterosexual image. Many sites like these in Gujarat, the Jain temples at Palitana, Junagadh and Mount Abu, to name a few, were earlier goddess sites, probably *Shakti* temples, have been taken over in a way that the central space was appropriated to celebrate a male divinity. This was particularly easy to accomplish, since the central space in the goddess sites do not have a central deity. The central space is left open as an expression of the *adya shakti*, the primal energy.³

The male divinity could rise in this space and give a reading of the primacy of genderized masculinity. Only in Khajuraho is this space still left free and open to the sky. Similar reinterpretive shifts occur in Indology. Thus, the word *Dyava* is translated as masculine, sky father, but actually, it had a verbal reference which was feminine. This was one of the ways of destroying the gynefocal traditions. Still another way consisted of appropriating the maternal power by a dominating patriarchal position as consortship.

The most blatant reinterpretation is present in the example of Kali image (fig. 2), shown standing on the male corpse of Shiva. The modern rural reinterpretation is that Kali has her tongue out in shame since she does not realize that she is standing on her husband. But in the ancient goddess texts, Kali is never married. It is only in the domesticated form that she is consorted.⁴ The corpse, *sava*, is of Shiva, on which she is standing or dancing, and represents non-manifestation. The latter is the immanence of *Shakti* in Shiva, such that the two in one are the eternal and the inseparable, unity in duality.



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13

This suggests that the maternal *Shakti* is the pervasive cosmic force and not a limited and genderized image.

Primordial Maternal

I would like to go back to the Shaktic texts and the various interpretations of *Shakti* to show how she was articulated as a *Saguna Brahman* form, an image of matriarchal, maternal power, force, originator, *adya shakti*, the primal energy, cosmic energy and world mother. Cosmic energy, in its dynamics, is symbolized in the form of *Shakti*, the world mother. She is power and energy, by which the creation, preservation and destruction of the universe is portrayed. In this sense, she is an all encompassing form (fig. 3). She is the supreme energy of the universe, the miraculous amalgamation of all powers of Brahma, Vishnu and Shiva, creation, preservation and destruction. She is *Tripura Sundari*, the perennial primal mother integrating all the forces. This means that she is omnipresent omnipotence. Any efforts to abolish her will require the employment of her energies. What is important to note is that the male figures, such as Shiva, Brahma, etc., are not the sources of creation and energy, but minor expressions of the cosmic and all pervasive power as *Shakti*.

One major way that *Maya Shakti* is expressed is through the imagery of Kali. The great figure of Kali, at times dressed in space and adorned by a necklace of skulls, is the indifferent and yet, all powerful, ruling force that allows the human to read the portents of favorable times and of inevitable destruction. This forms one of the main focal themes of Indian Hindu civilization. The figure of Kali has been depicted in various forms: in her terrible presence she was a reminder to the human of his/her temporal cosmic position, of the powers that have created and will destroy the human. In line with *Shakti*, she is conceived as the Mother-goddess, as the personification of the primordial energy and the source of all divine, as well as cosmic, unfolding. She is identified as the Supreme Being and the mistress of all the forces and potentialities of nature. Being shown in many forms, as Uma or Parvati, as Kamakshi or Rajarajeshwari, she is the great mother. She is *Shakti*, both pleasure and wisdom, light and darkness, night and twilight, and she is also death.

In one hand she holds a noose, signifying worldly attachments from which we should free ourselves. The hook, in her other hand, is indicative of her prodding us on to the appropriate path. The sugarcane plant she carries is a symbol of the sweetness of the mind. The arrows she holds in one hand are our five sense perceptions, which we have to conquer. In the form of Durga

she rides a tiger, the ego and arrogance that man has to subdue. With weapons in her hand she fights the eight evils (hate, greed, passion, vanity, contempt of others, envy, jealousy) and the illusions with which man binds himself. In her angry form, she is known as Kali, the personification of Time. In this terrifying form she destroys *Mahishasura*, the demon buffalo, who is the symbol of ignorance, man's greatest enemy. Her arms and weapons are constantly flaying and fighting evil forms. The skulls she wears are a reminder that man is mortal, temporal. Her dark form is symbolic of the future which is beyond our knowledge, and as Kali, she signifies that Time, *Kala* is immutable and all-powerful in the universe. Kali is one of *agni's* seven tongues or flames, the *Shakti* of Shiva who symbolizes the power of time, *kala* in which all forms come into manifestation and into which they also disintegrate, including all the magnificent "pure" male divinities. She is described as a hideous naked woman who devours all evil beings. She is sometimes portrayed with four arms, signifying the four directions of space, identified with the complete cycle of time. The weapons point to her destructive powers, and her nakedness denotes stripping off of all the veils of existence, the *Maya*, illusion. Her color is black, the color in which all distinctions are finally dissolved in the universal darkness of eternal night, in the midst of which she stands upon non-existence, that is non-manifestation, the dormant but potentially dynamic state that precedes manifestation.

Kali is shown as the goddess destroying *Mahishasura* (fig. 4), the demon, as the symbol of ignorance. She combines all the forces and is equipped with all the weapons to destroy the asura, the demon. She is portrayed here as plunging a dagger into the belly of *Mahishasura*, who is emerging from a decapitated buffalo, *mahisha*. Toward the end of the battle, the *asura* deliberately disguised himself as a buffalo in order to mislead the goddess, yet she sees through his trick. She holds the *asura*, the buffalo, in place with her left leg, and with her left hand she drags the *Mahishasura* out. In this image one can see the power, phenomena of *Maya*. The buffalo-demon, employing his *Maya* power, projects his vital energy into new forms to mislead the goddess. His aggressiveness, his ambition, his will to victory, relinquish shape after shape in order to survive. But the goddess sees through his *Maya* and unveils the power of his *Maya*.

The goddess as *Mahabhairavi* (fig. 5) is depicted with ten arms and four heads, and is seated on a male with four arms, who sits on a lotus with his legs crossed at the ankles. The goddesses' heads and his head are adorned with a tiara of skulls. His face is turned toward the goddess and his forehead

bears the third eye. Two of his hands form the *anjali mudra* and the other two support the goddess. One of her four faces is awesome and the others are benign and attractive. She is signified with her attributes, the sword, battle ax, a skull cup held below her breasts, and a manuscript. The goddess here represents one of the eight forms of Mahabhairavi, who are manifestations of Durga, and consorts of the corresponding eight Bhairavas, the angry aspects of Shiva. What is significant here, is that one of the Bhairavas acts as a mount for the goddess, clearly indicating her superiority.

The seven mother goddesses *Matrika* are represented (fig. 6) with Virabhadra, a manifestation of Shiva and Ganesha. Shiva plays the Vina and leads the group, followed by Brahmani, Maheswari, Kaumari, Vaishnavi, Varahi, Indrani, Chamunda and Ganesha. The six mothers signify the energy inherent in the God of the same name. They were created by Durga during her struggle with *Mahishasura*, the demon. All the mothers represent an energy force of Kali. Even Chamunda, who is shown as emaciated, is a separate entity, but also a force emerging from Kali. All the figures are dancing; in fact, in classical Indian dance this is a prominent theme portraying the *Shakti Chakra* where all the forces, the five activities, are gathered and narrated: the Creation, Protection, Purification, Sustenance, and Dissolution, are seen through pure and expressional dance. Yet all are interpreting mythologically the cosmic dance. Even the maternal aspect of the goddess is depicted in this panel, where Indrani, the maternal figure, carries an infant.

Kali as *Chamunda* (fig. 7) is one of the emanations of the goddess Durga or *Mahishasura*. This form of Kali is the terrifying, terrible form, created as an emaciated goddess who destroyed the *asuras* Chanda and Munda. Thus, the name *Chamunda* is given to this form of Kali. She is depicted with a grinning awesome face; she is emaciated and sits in a *lalitasana*, on a man with long hair. She is four armed and wears a garland of severed heads. Arms, snakes, and skull emphasize her macabre character. In her hand she holds a severed head, a dagger and a skull cup from which she drinks the blood of her victims, so that they do not emerge in another mayaic form. Her left hand is raised to her gaping mouth, while her little finger is touching one of her fangs. She has a trident and a staff bearing a grinning skull. The representation of Kali as the maternal figure (fig. 8) in the form of Indrani, and also as Yashoda, the foster mother of Krishna, shows the infant playing with one of his mother's nipples and sucking the other. The mother is shown robust, over abundant and exuberant. Kali is signified in a form of

Karaikkalammai (fig. 9), a Saiva saint. She was known for performing severe austerities and hence she is portrayed with an emaciated body. Her body is extremely attenuated with a humped back and clearly visible ribs. The concavity of her stomach is further emphasized by the pointed conical breasts that protrude from her body like spears. Her head is tonsured, and except for a few strands at the back and her smiling face, vividly expresses serenity. *Karaikkalammai* was elevated to the position of saintly power as an aspect of *Shakti* or Kali. This brief depiction shows that the maternal Kali pervades and empowers most diverse forms, inclusive of male asceticism.

The Vedic pantheon also mentions the divine force of the maternal, *Aditi*, regarded by the Vedic seers as the great womb into which the entire universe has entered. The *Rig Veda* names her as the progenetrix of cosmic creation.⁵ She holds *Agni*, divine image of fire and creator, in her womb like a mother. *Aditi* is the yoni of the universe, the mother womb. All the images of the Vedic pantheon owe their birth to her. *Aditi* as a close nexus to light, is the shining and luminous *Devi*. She is also designated as the law upholder and the guardian of *Rta*, the cosmic order.⁶ She is benevolent, gentle, protects the humankind, fulfills desires, nourishes, and is the never exhausted life sustenance. The *Vedic Aditi* is the female generative force, the mother, maternal force, just as the *Maha Shakti*, from the *Shaktic* texts.

In her Supreme form, *Shakti* is identified as the *Mahadevi* or *Mahamaya*, the great divine supreme cosmic power. She is the power that creates and destroys, the womb from which all things proceed and to which all return. She is the great divine image changing yet changeless in the varied manifestations. She is the very source of life, the very soil, all creating and all consuming, always everywhere, compelled to manifest and expand itself in manifold aspects of life. For the *Trika* School of Kashmir, the feminine creative principle is *Vimarsa shakti*, the world from her womb.⁷ According to *Lakshmi Tantra*, she is the life principle, *spanda*, vibration.⁸ *Shakti* is spontaneous vibration, the fullness of her blissful state, and the outbursting of her joy compelling her towards self unfolding. When *Shakti* expands or opens herself, *unmishati*, the universe comes into being and when she gathers or closes herself up, *nimishati*, the universe disappears as a manifestation, an endless phenomenon of her total self opening and closing, bringing into existence countless universes.⁹ According to *Devibhagavata*, at the time of final dissolution I am neither male nor female nor neuter, 'She' is formless, no attributes in her ultimate aspect of Reality.

Reinterpretive Suppression

To return to the domesticated Kali version, its modern and patriarchal reinterpretation, this Kali lithograph (fig. 10) portrays a conventional iconography, yet it carried a hidden political message in its color symbolism of the black goddess dominating her husband. As already mentioned, one interpretation states that she was ashamed of standing on her husband and so her tongue is out; another interpretation is, of course, that the blacks, the Indians, are stamping out the white Brit. This interpretation was given during the nationalistic movement that already included colonial conceptions of genderized domination. Thus, despite these *Shaktic* texts and the interpretation of the presence of the maternal force in visual art in the Kali examples I have mentioned, the maternal is displaced and covered over by an overpowering patriarchal imagery. In all of those suppressive reinterpretations, there is a technique of masculinization and consortship through which a central phallic signifier is created.

Tradition, far from being an organic continuum, has been deliberately selected, invented, and constructed, through the present power shift toward the colonization of the maternal in the image of Kali. It is of note that in the past, in the *Shaktik* text, *Devi*, Kali as the maternal, has neither gender. She is self sufficient nature, *tat-svabhava* even while she has donned the guise of a woman. But equally, she has *purusha svabhava*, that is, the inherent nature of *Purusha*, man + nature, the cosmic union, the cosmic *Shakti*, the cosmic principle of man + nature *Purusha + Prakruti*, spirit + matter. Therefore *Shakti* is an inherent form of the *Brahman* itself, endowed with *maya* in the form of a woman who has the double nature. According to the texts, the *Puranas*, *Devi*, on the highest level, encompasses and transcends the distinctions of gender. Moreover, she is created by the *tejas*, splendor of all the Shaktis; she is beautiful and terrible, she is neither human nor demonic, she is an omnipresent *tejas*.

This ideological construct surely took on a major shift in reinterpretation with the entrance of colonialism. The latter is a passage from earlier prevedic and later *Shaktic* temple traditions, to the modern period marked by external invasions and colonialisms, first with the advent of Islam and subsequently by the English.¹⁰ These conquests force the shifts from the gynefocal cosmological traditions toward a homogenous melting pot of patriarchy. The maternal forms and figures were pushed into the background and their visage became transformed in meaning. The forms shift from the mythical-cosmic presence

to becoming images of material, spatial bodies, genderized, and subjected to the desire for the domination by patriarchy. Where once the dynamism and the drives were, to a great extent, impersonal, now they tend to become personal. The colonial period and the advent of the nationalist discourse, and neocolonialism, seem to me to have solidified the patriarchal domination of power. The emotional reading of art shifted the gaze away from cosmic passions and their serene appreciation, to suit the power of the patriarchy. The colonial period indeed brought in the question of morals, moralizing, gender, and genderising issues into art. They colonized us and our art and how we perceive art today. They have inbred us to subjectify, genderise, personalize art, and limit us to things, objects, sex, and biology. But with this, the maternal force is gone and is replaced by the female gender, femininity as subordinate to the male and an overpowering patriarchy. This is also attended by the closure of art images and interpretations to the world. In the contemporary period, artists have tried to move back to the cosmic lila play. Nevertheless, even this trend has changed or, should I say, became colored and embedded with the prudish colonial impact, such that now we read contemporary art through the *brahmanic*-British imperial attitude.

Kanahai Kunniraman's sculpture, the *Yakshi* (fig. 11), signifies the mother, fertility goddess, who from her nature brings forth its fruits. *Yakshi*, who is the force of creation, source of energy, the *Shakti*, the earth goddess, *Prithvi*, is now completely demeaned and vehemently criticized; there were even protests against it's being publicly displayed. The intriguing question is: what happened to the symbolic signification of the maternal origin? What happened to the worship of the *Yoni kundas*, *yonis* represented as the female genitalia and the *kunda* meaning of the universe, and of hills with rounded peaks and springs named as *stana kundas*, *stana* meaning breast, wells.¹¹ Why now, instead of a maternal force, is this figure genderized, this form regarded as a female exposing herself? This sculpture was also questioned as to whose desire it addressed? The feminist groups thought it to be immoral, while another sculpture, the *Matsyakanya* (fig. 12), was also interpreted to be a languorous female nude, scandalous and desirable to the patriarchy, and was objectionable to the feminist organizations. From these examples one can see that both were constructed on the genderised lines, and indeed were judged as such.

The maternal force, the *adya shakti*, primal energy, was replaced by the so-called objectivist reading of history of an omnipotent patriarchy. The heteropatriarchal order, or the ideological construction of overpowering

patriarchy, was not even questioned. It became the universalized truth. Even discourses postulating clear rules on how stories ought to be written and interpreted, as well as the selectivity of myths, the mode of narration and fixing of word meanings, allowed the heteropatriarchal ideology to be elaborated through various textual and mythical traditions.¹² The 19th century nationalist and colonialist discourses both provide, “for a construction of Hindu identity on the basis of a glorious *Aryan* heritage, which privileged the *Vedic*, *brahmanic* and *kshatriya* traditions, where women were made into true Hindu women, who was either a wife or a mother, faithful to her men and nation, and the masculine identity of the Hindu man was the superior heroic warrior, true manhood, *virya*.”¹³ *Shaktic* traditions were ignored, even if they were practiced, and when women were allowed to move out of their domesticity, they still remained under the male tutelage.¹⁴

The Hindu woman was the epitome of Hindu spirituality, in contrast to western spiritualism; in the words of Vivekananda “... a well educated girl in shameless freedom ... has arousing desires ... and the scene changes and there appears in place stern presence Sita, Savitri ...”¹⁵

The West is constructed through images of the educated, shameless girl, prey to arousing desires and is juxtaposed to the image of the spiritual East through the vanquishing of desire. Both poles are constructed on the woman’s body and her desires. Freedom, education, giving in to desires become conflated with western materialism whereas self sacrifice and chastity become associated with eastern spirituality. Within this discourse the superiority of the eastern morality is demonstrated by the responsibility of the Indian woman as the eternal sacrificer, the victim who willingly chooses to sacrifice herself.¹⁶

Nationalism was never ungendered, so also today India is not ungendered. “the boundaries of a nation are drawn on the bodies of women,” just as for Gandhi motherhood was the ultimate form of womanhood.¹⁷ For Viveknanda, “chaste motherhood represented the secret of the race... In India the mother was center of the family, she the mother of the universe, is the representative of God, ... Our god is personal and absolute ... the absolute is the male and the personal the female...”¹⁸

Thus, one sees the changes occurring from maternal force to motherhood, woman as the chaste mother . . . that is how it is even today in contemporary India. The male is the overpowering patriarchal heterosexual power, the vital, and the woman is the sexual innocent. The male is the phallus incarnate with distinct elements of the flasher who needs constant reassurance by the woman

of his power, intactness, a woman who melts into submission and longing. Sita's legend – Sita the heroine of the epic Ramayana, is being interpreted keeping in mind the Hindu imagery of manliness – is often emphasized as the promotion of an ideal of womanhood, one of chastity, purity, gentle tenderness, and singular faithfulness, the quintessence of wifely devotion. Another masculinist definition of ideals and images of women is emphasized; it is taken from the *Laws of Manu*, which stress the need to control women because of the evils of the female character. Here are a few excerpts from the duties of women: A young girl, woman or aged one, must not do anything independently. In childhood she must be subject to her father, in youth to her husband, and when her Lord is dead to her sons. Though destitute of virtue or devoid of good qualities, seeking pleasure elsewhere, yet a husband must be constantly worshipped as Lord. She should control her thoughts and never violate her husband, only then will she be a virtuous wife.¹⁹ These are the versions which are remembered and exercised. The *Shaktic* texts are conveniently forgotten in the patriarchal society.

Thus, the constructs of femininity and motherhood were reflected upon and exercised to suit both the patriarchy and the nationalist movement. Just as the British rule and the western values were allocated to the material domain, the latter was contrasted to the spiritual traditional domain, which was seen as the representative of the true identity of the Indian people, and the woman was supposed to be the guardian of this spiritual domain. As for the nationalists, this domain represented the culture and Indianness of the people and marked the superiority of Hindu as compared to the alien culture. This also projected and facilitated the Indian man's efforts to prove his masculinity in the external domain and maintained traditional patriarchal relations within the family by offering no threat to the dominance of male attitudes.²⁰ The lack of masculinity was a pertinent issue around which India's unfitness for self rule and the need for the British rule were justified by colonial officials.²¹ In this context it was essential for nationalist leaders to project femininity in ways which would enhance the masculine or worldly virtues of Indian men. Motherhood was also considered by nationalist leaders as an important vehicle to convey the idea of a strong civilization to the British. The idea of motherhood was identified with motherland or *Bharat mata* and as Mother India it was projected as ultimate mother.

Our great nationalist leader Gandhi, for example, encouraged women's political participation, yet he was careful that their activities did not threaten men's masculinity in any way. He excluded woman from the first salt

satyagraha on April 6th 1930. He said that, “just as Hindus do not harm a cow, and it would be cowardice to take a cow to the battlefield, in the same way it would be cowardice for us to have woman accompany us.”²² Many nationalist woman, as well as, men subscribed to a posited dichotomy between the material West and the spiritual East, such that nationalist women often embraced their roles as repositories of a national spiritual essence who must remain untainted by westernization and its implied pollution.²³ The home was the principal site for expressing the spiritual quality of the national culture, “and woman must take the main responsibility of protecting and nurturing this quality.” No matter what the changes in the external condition of life for women, “they must not lose their essential spiritual, i.e., feminine virtues, they must not, in other words, become essentially westernized.”²⁴ Thus the mythical figures of Sita and Savitri were considered the epitome of ideal Indian womanhood and Kali was the bad, terrible mother.

A classic example of this is, Sudhir Kakar’s work on Indian sexuality, “he sees the main psycho-sexual problem in male children as the work of the ‘bad mother’ or the sexually devouring phallic woman.”²⁵ The Kali spectrum of goddesses, the *apsaras*, embody this aspect of the overwhelming sexual mother. For Khakar, the male child feels castrated by his mother like the *Apsara*, the female vampire, who sucks the blood and lure men from their spiritual life substance.²⁶ Another aspect would be the example of tradition, where significantly, it is the women who tend to be designated as the culture bearers and given the burdensome responsibility of preserving traditional values and aesthetics. This is obvious in India in matrimonial columns where the ads for brides read, “Wanted a traditional, very fair slim woman who has traditional Indian values, customs, coming from a reputed Hindu family, for a green card Indian fair handsome boy, 26/180/65 M.Tech Software Engr. *Vaisnava, Madhesiya* community residing in US, well settled in US and adapted to western lifestyle of living and western social values.” Here one can see the patriarchal power: the male can accommodate to the West but the female should continue to be subjected to the position allotted to her by her “traditional” role and maintain the spiritual, i.e., feminine virtues; they must not, in other words, become essentially westernized.

Other examples show equally the subordination of genderized woman: the dowry deaths, where the woman is abused, even burnt. She exists merely as an economic asset, for she brings the dowry and is a vessel for procreation. At the least she is either a servant or, at best, one who relieves the mother-in-

law of her most strenuous physical tasks. Weddings are like cattle shows where bridegrooms are bought, and upon marriage, if female fetuses are suspected, they are aborted. The woman is viewed by the Indian men as a feminine principle who should be docile, innocent, domesticated, the ideal; if she is the opposite, a strong personality, then she is viewed as treacherous, lustful and rampant with insatiable contaminating sexuality. As Kakar pointed out, she is the presence of the “bad mother,” the Kali that looms in front of male children. Is it, then, a wonder what happened to the maternal force, the *Shakti*, the primal energy, the *adya shakti*, the maternal power, the all powerful *Shakti*?

If I return to the beginning of my story, the words still ring true:

When something is ignored it will gradually lose any vitality it once had, at first becoming invisible and then finally lost. If memory is not passed in some coherent way, then that which is not remembered no longer exists, and it can then be said that it never existed.

This is what seems to have happened to the maternal force, the *adya shakti*, the feminine energy.

Irrepressible Force

But I want to show that the very efforts at destruction of the maternal force as cosmic are also the signification of her power, of the *adya shakti*. No matter what the patriarchy did, it could not suppress the maternal; her excess over all limitations always appears. The more that patriarchy is against the *Shakti* power, the more the power of the maternal is reappearing. One does not get rid of the other; and the conqueror only places the defeated into a lower, darker, threatening, demonic, terrifying region. The forms of the other are caricatured, mad, grotesque and always located in the nether regions, but still they haunt the purported “higher” civilization. Not only haunt, but at times reassert their presence.

Thus, for example the contemporary artist’s Chila Kumari Burman’s work portrays the goddess Kali (fig. 13), as one of the dominant representations which celebrates the dynamism, reclaiming empowerment and self definition of the maternal in woman’s image. On the one hand, she uses the Kali image as a self definition of identity as an Asian woman, and on the other, to challenge the dominant western stereotype of Asian femininity. She is reclaiming the image of an Asian woman in order to resist the racist stereotype of the passive exotic Asian. Through Kali, she focuses on affirmation of the female body as

a symbol of resistance and self determination. She uses the body as a weapon, in the image of the dark Kali, and shows a dominant image of the dark body as the racial Other who is inscribed as the locus of danger, desire, fear, and fascination.²⁷

I conclude this paper with a quote from *Rigveda . . . vy uccha duhita divo ma ciram tanutha apah net tva stenam yatha ripum tapati suro arcisa sujata asvasuntre*.

“Unveil yourself daughter of celestial light, delay not the woven attainment lest the enemy, the sun, burn you with his arrow and steal your beautiful mares.”

And to remind the patriarchy of the maternal Supreme Reality, the *adya Shakti* a quotation from the *Devi Upanishad* the Supreme Divine image explaining, transcending her true nature:

*Great Divine Image who art Thou?
She replies: I am essentially Brahman
From me has proceeded the world comprising Prakriti and Purusha
(material and cosmic consciousness), the Void and the Plenum.
I am (all forms of) bliss and non-bliss.
Knowledge and Ignorance are myself.
I am the five elements and also what is different from them.
I am the entire world.
I am the Veda as well as what is different from it.
I am unknown.
Below and above and around am I.*

BIBLIOGRAPHY

Chatterjee, Partha. (1986) *Nationalist Thought and the Colonial World; A Derivative Discourse*. London: Zed Books.

Chatterjee, Partha. (1990) “The Nationalist Resolution of the Woman’s Question,” *Recasting Woman: Essays in Indian Colonial History* ed., Kumkum Sangari and Suresh Vaid. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Gandhi. (1971) *The Collected Works of Mahatma Gandhi*. Vol. xliii Ahmedabad: Navajivan.

Kakar, Sudhir. (1978) *The Inner World*. Delhi.

Mazumdar. Sucheta. (1994) “Moving Away from A Secular Vision? Women, Nation and Cultural Construction of Hindu India,” *Identity Politics and Woman: Cultural Reassertions and Feminisms in International Perspective* ed., Valentine M. Moghadam. Boulder, Colo.: Westview Press.

- Mookherjee, Ajit. (1988) *Kali, The Feminine Force*, London: Thames and Hudson.
- Mookerjee, Ajit. (1985) *Ritual Art of India*. London: Thames and Hudson.
- Muller, Buhler. (1964) trans. *The Laws of Manu*. Delhi: Motilal Banarasidas.
- Nead, Lynda. (1995) *Chila Kumari Burman: Beyond Two Cultures*. London: Kala Press.
- Tambiah, Yasmin. (1993) “*Decolonization and Third World Lesbian Identities*” unpublished paper presented at the Seminar on the History of Alternative Sexualities, New Delhi.
- Thadani, Giti. (1996) *Sakhiyani*. London: Cassell.
- Thapar, Suruchi (1993) “Woman as Activists; Woman as Symbols: A Study of the Indian Nationalist Movement,” *Feminist Review* No. 44, Summer.
- Vivekananda (1963) *Complete works* Vol. 2 Calcutta.
- Zimmer, Heinrich. (1947) *Myths and Symbols in Indian Art and Civilizations*. New York: Pantheon Books.
- Zimmer, Heinrich. (1951) *Philosophies of India*. New York: Pantheon Books.

SANSKRIT TEXTS

Agni Purana
 Devibhagvata Purana
 Devi Upanishad
 Gandharva Tantra
 Kali Tantra
Kamasutra of Vatsyana
Koka Shastra
Lakshmi Tantra
 Rig Veda
 Sakta Upanishad
 Svetasvatara Upanishad
Spanda Karikas, trans., Jayadeva Singh.
 The Laws of Manu.
 Vatula Shudda Agma.
Yoni Tantra

NOTES

¹ Giti Thadani, Sakhiyani. (London, New York: Caassell, 1996) 1. (quoted from Jami project, Sakhi Lesbian Archives).

² Thadani 1.

³ Thadani 1.

⁴ Thadani 3.

⁵ Rig Veda, 7, 10, 4.

⁶ Rig Veda, 8, 47, 9.

⁷ Ajit Mookherjee, *Kali, The Feminine Force* (London: Thames and Hudson, 1988) 23.

⁸ Mookherjee A. 23.

⁹ Spanda Karikas, trans., Jayadeva Singh.

¹⁰ Thadani 68.

¹¹ Mookherjee A. 32.

¹² Thadani 5.

¹³ Thadani 68.

¹⁴ Thadani 68.

¹⁵ Vivekananda, *Complete works Vol. 2* (Calcutta, 1963) 476.

¹⁶ Thadani 68 - 69.

¹⁷ Yasmin Tambiah, "Decolonization and Third World Lesbian Identities," unpublished paper presented at the Seminar on the History of Alternative Sexualities, New Delhi (1993).

¹⁸ Vivekananda 506.

¹⁹ *The Laws of Manu*, trans., Buhler Muller (Delhi: Motilal Banarasidas, 1964).

²⁰ Suruchi Thapar, "Woman as Activists; Woman as Symbols: A Study of the Indian Nationalist Movement," *Feminist Review* No. 44, Summer (1993): 87.

²¹ Thapar 87.

²² *Gandhi, The Collected Works of Mahatma Gandhi Vol. xliiii* (Ahmedabad: Navajivan, 1971) 12.

²³ Sucheta Mazumdar, "Moving Away from A Secular Vision? Women, Nation and Cultural Construction of Hindu India," *Identity Politics and Woman: Cultural Reassertions and Feminisms in International Perspective* ed., Valentine M. Moghadam (Boulder, Colo.: Westview Press, 1994) 257.

²⁴ Partha Chatterjee, "The Nationalist Resolution of the Woman's Question," *Recasting Woman: Essays in Indian Colonial History* ed., Kumkum Sangari and Suresh Vaid (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1990) 239 - 243.

²⁵ Thadani 70.

²⁶ Sudhir Kakar, *The Inner World* (Delhi, 1978) 35.

²⁷ Linda Nead, *Chila Kumari Burman: Beyond Two Cultures* (London: Kala Press, 1995) 67.

ЛУНА СЛЕПЫХ, ИЛИ ПОЭТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ПОСТИЖЕНИЯ СУПРЕМАТИЗМА

Дмитрий ИВАШИНЦОВ

С одной стороны, если отвлечься от общепринятого, крайние формы беспредметного, к которым с полным основанием может быть отнесен супрематизм, формируют те культурологические клетки, из которых строится интеллектуально-духовная мембрана между внешним и внутренним миром человека.¹

С другой, в сравнении с фундаментальными философскими и религиозными доктринами, жизнь человеческая подобна поэтическому произведению, в рамках которого на малом пространстве, часто бездоказательно и не вычленено, низменные страсти переплетаются с высочайшими движениями души, а рождение и смерть определяют структуру близкую венку сонетов.

Опыт непосредственного духовного отклика на внешний сигнал, сформированный графическими работами Казимира Малевича, предлагается в данной статье, естественно как сугубо индивидуальный. В тоже время, являясь предельно искренним, он может выявить обычно закрытые для внешнего анализа тонкие связи и взаимодействия между физическими объектами, словами-символами и душой.²

В свою очередь, преломление эстетического аскетизма супрематизма в поэзию моделирует процессы проецирования аскетических основ вероучений на светскую жизнь, что позволяет, по мнению автора, правильнее понимать их диалог в пространстве современной культуры.

1. Восприятие мира

Восприятие мира не родившимся еще ребенком начинается с вслушивания в звуки сердцебиения матери, в шум дыхания, беспорядочные гулы функционирующего организма, в звуки, проникающие извне. Но только звук сердцебиения подкрепляется еще одним ощущением, пульсацией, взаимной пульсацией кровеносных систем матери и ребенка. Именно поэтому ритм оказывает на человека столь магическое воздействие. Ритм – первооснова любого звука, слова, музыки.

Столь же магическим воздействием обладают простейшие геометрические фигуры, которыми насыщается первое соприкосновение детских глаз и дольнего мира. Способность усложненного, и поэтому более точного, восприятия геометрии пространства, приходит к человеку не сразу. Даже на более поздних стадиях развития, когда ребенок начинает графически фиксировать свои впечатления, передача их происходит с помощью условных комбинаций простейших геометрических фигур – точки, линии, окружности, треугольника и прямоугольника.

Сложнее с определением этических первооснов личности. Что является альфой и омегой нравственности? Что является толчком к идентификации ребенком этих первооснов? Думается, что опять таки элементарные отношения матери и ребенка. Среднестатистически, особенно в первые часы и дни общения, значимый мир ребенка сосредоточен вблизи матери. Следовательно, добро³ и зло, справедливость и несправедливость в их первоизданном, упрощенном виде постулируются на уровне подсознания именно исходя из общения с нею.

Теперь представим себе механизм взаимодействия этих элементарных информационных подсистем в подкорковых структурах развивающегося мозга. Здесь графика может выступать мерилем добра, а ритм пульсаций или спектральный состав голоса – мерилем справедливости. Здесь же закладывается парадоксальность восприятия внешнего мира, когда черный силуэт склонившейся матери ассоциируется не с опасностью и злом, а с добротой, покоем и светом.

На более высоких ступенях познания и постижения мира простота знаковых систем, как нам представляется, остается основным предпочтением подсознания, проявляющего себя усложнено на уровне сознания, но остающегося младенцем внутри взрослого человека.

Взаимоотношение этих сущностей реализуется индивидуумом как личностные свойства, проецируясь в жизнь конкретными поступками. Соотношение их взаимовлияния на различных жизненных этапах определяют наличие или отсутствие активного творчества, его характер и меру прагматизма (реалистичности).

Развитие сознания происходит в ребенке при его включении в социальную среду, которая может быть в пределе минимизирована до еще одного человека, но обладающего простейшими социальными навыками. В противном случае мы получим «айверонского дикаря». Таким образом, важнейшим компонентом развития человека является его

«социализация». Что же на самых ранних стадиях социальной организации человеческого общества явилось знаковой системой его дальнейшего развития. Что может быть идентифицировано с «подкорковыми» механизмами общества? Что способно уравновесить центробежные индивидуалистические тенденции? Прежде всего – религиозное мироощущение. При этом под религией мы будем понимать существование некоторого набора символов и ритуалов и/или коллективных обрядов, которые вызывают у верующих чувство почтения и благоговейного страха.⁴ Религия устанавливает также систему правил и запретов, освященную высшим религиозным авторитетом. На коллективно-индивидуальном уровне рефлексии⁵ религия снимает остроту вопроса о смысле жизни, оправдывая кажущуюся ненужность и несправедливость многих жизненных ситуаций.

Выше приведенные рассуждения могли бы показаться не отвечающими заявленной теме, если бы не одно обстоятельство: для любой игры необходимо договориться об ее правилах и элементах, включаемых в игровое поле.

Будем считать, что на самом примитивном уровне нами это условие выполнено.

2. Восприятие графики

Когда впервые в 60-х, пришлось столкнуться с достаточно широким спектром графических работ Казимира Малевича в его книге «От кубизма и футуризма к супрематизму» изданной на чешском языке, мною были испытаны необъяснимое волнение и тягу к этим абстрактным композициям. Активно занимаясь поэтическими экспериментами с языком, я в этот период пытался выделить в языковой ткани т.н. «ключевые слова», семантика которых перекрывала бы целые пласты обычного текста. Видимо поэтому «семантически» насыщенные композиции Малевича так зацепили внимание.

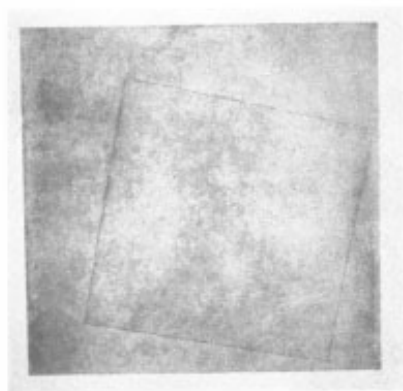
Естественной реакцией была потребность реализовать в слове то, что рождалось от соприкосновения с супрематическими символами. При этом использовался прием автоматического письма – «игра ребенка подсознания», без включения логики или попыток рационалистического рассуждения на тему.

В контексте сегодняшнего сообщения интерес представляет не форма или другие аспекты приведенных поэтических произведений, а те ключевые этические реакции, которые легко вычлениваются из текста.

Аскетизм супрематизма, о котором говорилось выше, в своих самых законченных формах – «черный квадрат», «черный круг», «белый квадрат» приближается, если не равен, Абсолюту.

*Ночь
скамейки в саду... АРЛЕКИН
но отнюдь не луна
Это мы в наши сны как летучие мыши спешим.*

*Нарисуем квадрат
и как в
зеркало глядя в него
ничего.
не пойдем*



*А ведь там пустота
пустота и обман и тоска*

в этом белом квадрате

*Обломать бы углы
разодрать бы...
но, увы... не делим как П Р О Щ А Й
Арлекин, ты украл мое счастье.*

На уровне «взрослого» мы можем не верить в Бога, но такие простые чувства, как бескорыстная любовь, сострадание, справедливость, добро – являются реализацией нашей неосознанной веры в Бога, реализацией более доказательной, чем простое следование предписаниям культа.

*Скользи и падай, меч возмездья,
пусть насмехается порок,
среди зеркальных отражений
горит истории лицо...*

«Луна слепых» – не есть ли это символ наших отношений с миром, о котором мы слышали, но не видим. Который представляем исходя из тьмы существующей в душе.

Черный круг Малевича пытается втянуть в себя пространство холста, пытается стать его единственной реальностью.



*«... луна слепых,
и пьяный саксофон,
кричащий в ночь о том,
что этот шар раздавленный
– сама любовь.»*

Сможем ли мы преодолеть его притяжение, переиграть Мефистофеля?

*Остановись
и оглянись назад.
Прощальный взгляд тебя не затруднит.
В аллеях тихо призраки стоят
твоей печали и моей любви.*



*Я ни молиться не могу
ни плакать.
Чужой корабль мои уносит сны,
и осени дворовая собака
по берегу мечты бежит за ним.*

*Остановись,
опомнись на мгновенье,
и может быть
заметишь ты тогда,
как вечности скатилась на колени
судьбы моей вечерняя звезда.*

3. Заключение

Вполне очевидно, что подобные ассоциации могли возникнуть только у русского человека, воспитанного на русской культуре, на символах и принципах православия. Столь же очевидно, что у представителя другой культуры, другой религиозной конфессии ассоциативный ряд был бы другим. Но! Взаимодействие супрематических объектов, сформированное Малевичем, провоцирует наше подсознание на обращение к столь же знаковым, «азбучным» объектам, и в первую очередь, морально-этическим. И вот здесь мы попадаем в область интеллектуально-духовного поля,⁶ которое, являясь единым, базируется на внеконфессиональных⁷ принципах понятия добра и зла, когда замыкается кольцо любви Бога и любви к Богу. Когда Бог перестает быть принадлежностью отдельного человека или группы лиц, но становится осознанной основой мира, любовью к миру во всем его разнообразии. Когда камень и дерево, человек и зверь станут равными, но не друг другу, а тому божественному метру, который не имеет ни границ, ни измерения.

THE MOON FOR THE BLIND OR POETIC EXPERIENCE OF UNDERSTANDING THE SUPREMACISM

Dmitry IVASHINTSOV

(St. Petersburg)

On the one hand, if one tries to stand apart from conventionally accepted opinions, the extreme forms of objectless art (supremacism, undoubtedly, being one of the branches of such art) are forming the cells, which construct the intellectual-spiritual membrane between the external and internal human world.

On the other hand, unlike philosophic and religious doctrines, human life seems something like a work of poetry inside which on a comparatively narrow space vile motives are closely interwoven with the highest spiritual passions while birth and death form a structure close to a garland of sonnets.

The experience of direct spiritual response to external signal originated by drawings of Kazimir Malevich is presented in this essay as nothing but personal understanding. At the same time, being extremely sincere, this experience may unveil most delicate interconnections between physical objects, words-symbols and soul, commonly inaccessible for external analysis.

At the same time, the aesthetical asceticism characteristic of suprematism, being expressed in poetical form, helps to project the ascetic religious dogmata to secular living which, in the opinion of the author, may contribute to a better understanding of their dialogue in the framework of modern culture.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Проблема формы в супрематическом искусстве играет и играла громадную роль. Без нее невозможно выявить какие-либо элементы мироощущения – цветковые, динамические, статические, механические, движения и др.

Из этого видно, что прежде всего необходимо создать один объективный элемент формы, с помощью которого можно было бы, меняя их отношения одного к другому, проявлять какие-либо ощущения.» [*Казимир Малевич. Живопись и проблема архитектуры*. 1928].

² «Нет содержания вне формы, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был мал или внешен, строит содержание произведения; нет формы вне содержания, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был опустошен, заряжен идеей.» [*Эткнд Е. Материя стиха*].

³ «... понятие «добро» неопределимо, ибо оно – простое понятие, не имеющее частей и принадлежащее к тем бесчисленным объектам мышления, которые сами не поддаются дефиниции, потому что являются неразложимыми крайними терминами, ссылка на которые и лежит в основе всякой дефиниции.» [*Мур Д. Природа моральной философии*].

⁴ Подобная характеристика религии почерпнута из кн.: *Энтони Гидденс «Социология»*. М.: Эдиториал УРСС, 1999. С. 422-428.

⁵ Под коллективно-индивидуальным уровнем рефлексии мы понимаем среднестатистические характеристики индивидуальной рефлексии, проявляемой вполне своеобразно отдельно взятой личностью, но имеющей общие философско-этические, религиозные и онтологические корни.

⁶ См.: *Ивашинов Д.А. Теория интеллектуально-духовного континуума // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания. Международные чтения по теории, истории и философии культуры / Под ред. Л.М. Моревоy. Вып.12. СПб.: Эйдос, 2001. С. 148-176.*

⁷ «Нравственность и духовность суть сопричастность единому, целому, абсолютному. Эта сопричастность может сознаваться и переживаться конфессионально и внеконфессионально. Конфессия, по сути дела, не что иное, как конкретная социальная технология, помогающая человеку пережить это метафизическое религиозное чувство.» [*Перспективы метафизики / Под ред. Г.Л. Тульчинского, М.С. Уварова. СПб.: Алетейя, 2001. С.400*]

⁸ Графика Казимира Малевича приводится по кн.: *O nepredmetnom svete. Bratislava: Tatan, 1968.*

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОЛЕ КАК ПРОСТРАНСТВО ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНОГО ДИАЛОГА

(Набоков, Кант, Иов и загадка бытия)

Любовь БУГАЕВА

*Death is a Dialogue between,
The Spirit and the Dust.*

Emily Dickinson

I

«Литературное поле» – понятие, разрабатываемое в социологии культуры П. Бурдьё¹ и подхваченное в социологии культуры И. П. Смирновым², – часто предстает как не столько как пространство интертекстуального диалога, сколько как место борьбы за власть между конкурентами – вкладчиками символического капитала, в качестве которых выступают авторы, использующие различные способы «кодирования информации о событии, случающемся в институциональном мире»³. Среди возможных кодов создания аксиологически значимого сообщения в пространстве литературного поля – философско-религиозный.

Так, рассказ В. Набокова «*Ultima Thule*», с одной стороны, является тайной как текст (это один из наиболее загадочных рассказов в «русском» периоде творчества писателя), с другой – непосредственно обсуждает тайну бытия. Следуя литературной схеме, определившейся в «Фаусте» Гете – «поиск истины как погоня за призраком женщины», Набоков разделяет мотивы поиска истины и погони за призраком: первый разворачивается в диалоге Фальтер – Синеусов, второй – в обращенном к умершей жене монологе Синеусова⁴.

История героя, потерявшего жену, строится на изменении пространственной модальности (*здесь – там*, «этот» мир – «тот» мир), в основе сюжета – попытка преодоления границы между жизнью и смертью, поиски бессмертия. Многочисленные биографические и литературные параллели поддерживают пространственный характер сюжетного решения. Недостижимость острова мертвых («блаженных») в реальной – немагической – географии, то есть исчерпанность пространственного решения темы *смерти/бессмертия* (*здесь – там – нигде*),

переключает сюжетное развитие в область эпистемической модальности (*знание – полагание – неведение*), и на первый план выдвигается вопрос гносиса. Атмосферу таинственности вокруг фигуры Фальтера, узнавшего, по его словам, «заглавия вещей» – тайну бытия, поддерживают набоковские аллюзии на пьесу Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение» (Синеусов – Синяя Борода). Основная идея пьесы «Ариана...» – нарушение запрета, проникновение в тайну:

«<...> я узнаю его тайну. Прежде всего, надо нарушить приказание. Это первая обязанность, когда приказание грозно и непонятно. Другие впали в ошибку, и они погибли, потому что колебались <...>. Он мне дал ключи от драгоценных украшений брачных. Шесть серебряных ключей мне дозволены, но золотой ключ запрещен. Только он один мне нужен. – Я бросаю шесть других, оставляю у себя последний ключ».⁵

Пять жен не убиты Синею Бородой, но находятся в заточении за попытку узнать тайну.⁶ Шестая жена – Ариана – самая красивая и самая смелая из всех – пытается рассеять атмосферу таинственности, однако, ей это до конца не удается, так как Синяя Борода хранит молчание. «Молчание – это тот своеобразный метод, которым Метерлинка хочет познать абсолютную истину, <...> тайну бытия»,⁷ метод, благодаря которому пьесы Метерлинка и получили общее название – «театр молчания». Предельно очищенный «логос истины», стремление проникнуть в тайну бытия – одна из центральных линий и рассказа Набокова «*Ultima Thule*». Таинственность вокруг «открытия» Фальтера, равно как и сомнение в достоверности его слов, вполне коррелирует с повествовательной техникой «готических» романов,⁸ призванной неопределенными намеками возбуждать любопытство читателя. Приобщение к тайне у Набокова также сопровождается мотивом тишины: после криков пораженного «сверхжизненной молнией» знания Фальтера «настала такая тишина, что в первую минуту все присутствующие переговаривались шепотом» (121). Молчание предвосхищает и потенцирует как возникновение мира,⁹ так и познание его при помощи мистического опыта. Как и в гностических учениях, где Божественный абсолют находится за пределами именованного, Он есть глубина и молчание, в рассказе Набокова молчание – способ обретения мистического знания и проникновения в тайну мира.

II

Концептуализация тайны, суть которой сводится к ответу на основные вопросы гносиса, в рассказе Набокова происходит в двух планах: мистико-философском и философском. В основе философской схемы – платоновский диалог, в отличие от философских произведений досократической эпохи, ставящий вопросы, но не дающий определенных и однозначных решений. Так, «прозревший» Фальтер, как отмечает Синеусов, целыми днями угощал «посетителей <...> придиричивыми к механике человеческой мысли, странно извилистыми, ничего не раскрывающими, но по ритму и шипам почти *сократовскими* разговорами» (126). Набоковский платонизм, так или иначе, связан с поисками ответов на «вечные» вопросы. Если парафразируемый Набоковым в «Ultima Thule», «Bend Sinister» и «Приглашении на казнь» диалог Платона «Тимей», восходящий к учению пифагорейцев, разворачивает метафору «тела-тюрьмы», в которую заключена бессмертная душа,¹⁰ то тема диалога «Федон», еще одного претекста «Ultima Thule», – непосредственная попытка доказательства бессмертия души, в т.ч. бессмертия индивидуальной души: приговоренного к казни Сократа. Описывая последние часы жизни Сократа, стремящегося к смерти, Платон приводит четыре доказательства бессмертия,¹¹ ни одно из которых, впрочем, не является окончательным, так как ни одно не доказывает бессмертия индивидуальной души.¹² Недостаточность аргументации не исключает, однако, успешности платоновского диалога, глубинная цель которого, как известно, – рефлексия на определенную тему. Особое значение при этом приобретает риторичность как средство познания истины: апория, оставляя читателя сбитым с толку, в то же время, как ни парадоксально, приближает к истине. Стремление удостовериться в возможности бессмертия, в первую очередь – как и в платоновском диалоге «Федон» – индивидуальной души, приводит художника Синеусова к Фальтеру, который совмещает в себе «сверхчеловеческое знание сути с ловкостью площадного *софиста*» (138). Впрочем, в «дьявольском диалоге» Синеусова и Фальтера среди «вранья» и парадоксов последнего («гетерологично ли само слово «гетерологично»») все же мелькает «краешек истины» (138).

Не исключено, однако, что упоминание Набоковым о «сократовских разговорах» Фальтера в сочетании с поиском ответов на вопросы валентианской формулы отсылает не только к диалогам Платона, но и к

философской системе Декарта. Раннее произведение Декарта «Разыскание истины» построено в форме диалога. Главное сочинение – «Размышления о первой философии, содержанием которой является доказательство существования Бога и бессмертие души», – хотя и не носит формы диалога, получает диалогическую заостренность благодаря сочинению Гоббса «Возражения на «Размышления» Декарта и ответы последнего». Полагая, как и Платон, риторику неотъемлемой частью поиска истины, Декарт отвергает откровение как путь познания.¹³ В рассказе Набокова «Ultima Thule» Фальтер также отказывается называть свой «метод нахождения и проверки» истины откровением (129). В «Рассуждении о методе» Декарт осознанно использует прием, который носит название логического круга и считается с точки зрения формальной логики ошибочным; суть его в том, что следствие объясняет причину, а причина – следствие.¹⁴ В «Размышлениях о первой философии» в поисках доказательств бессмертия души философ разрывает логический круг. Об ошибочности круглоты логики рассуждает в рассказе Набокова Фальтер:

«Логические рассуждения очень удобны при небольших расстояниях, как пути мысленного сообщения, но круглота земли, увы, отражена и в логике: при идеально последовательном продвижении мысли вы вернетесь к отправной точке... с сознанием гениальной простоты, с приятнейшим чувством, что обняли истину, между тем как обняли лишь самого себя» (128–129).¹⁵

По Декарту, истина – это достоверность; предпосылка же достоверного знания – аналитичность.¹⁶ «Естественный свет» – врожденное чувство истины – позволяет отличить достоверное знание. Отсутствие сомнения в истинности – основное свидетельство достоверности: «Все, что мы представляем себе вполне ясно и отчетливо, – истинно».¹⁷ Та «простая» вещь, которую узнал о мире Фальтер, «так ясна, так забавно ясна» (132), что сила ощущения достоверности открытия, когда «все нервы разом отвечают «да»» (130), исключает, с его точки зрения, необходимость проверки. Впрочем, в отличие от Декарта, посвятившего доказательству существования Бога «Размышления о первой философии» (в особенности, третье размышление), равно как одну из глав «Рассуждений о методе», набокровский Фальтер отказывается от обсуждения теологических проблем, на вопрос Синеусова «существует ли Бог?» отвечая: «холодно» (133).

Обращение к картезианской аргументации бытия Бога и бессмертия человеческой души закономерно приводит к философии Канта. С точки зрения Канта, чистый разум человека выступает источником трансцендентальной иллюзии, в силу которой объективная реальность может приписываться тому, о чем у нас нет понятия.¹⁸ Кант выделяет четыре антиномии чистого разума, спор между которыми бессмыслен. Тем не менее, в набокковском рассказе именно кантовские антиномии находятся в центре философского диалога Фальтера и Синеусова.

По Канту, первая противоположность: «мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве» – «мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен как во времени, так и в пространстве».¹⁹ В рассказе «Ultima Thule» художника Синеусова, стремящегося увериться в том, что «небытия за гробом нет» (137), преследует страх, что со смертью «все вдруг исчезнет» (135), «при мысли о своем будущем беспамятстве» он испытывает ужас, который «равен только отвращению перед умозрительным тленом <...> тела» (136). Фальтер же иронично отзывается о претензии Синеусова на временную бесконечность:

«Вы хотите знать, вечно ли господин Синеусов будет пребывать в уюте господина Синеусова, или же все вдруг исчезнет?» (135).

Конечность vs. бесконечность человеческой жизни, т.е. временная ограниченность vs. вечность мира, – предмет диалога Фальтера и Синеусова. Наряду с этим Синеусова волнует вопрос «о пределах мироздания» и «о происхождении жизни» (138), т.е. конечность vs. бесконечность и тварность vs. нетварность мира.

Вторая кантовская антиномия: «всякая сложная субстанция в мире состоит из простых вещей» – «ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей, и вообще в мире нет ничего простого».²⁰ В «Ultima Thule» Фальтер, по его утверждению, «узнал одну весьма простую вещь относительно мира» (132); из ее знания вытекает возможное знание всех других вещей: «Что же вы скажете об истине, которая заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений?» (131). Безуспешность «горбатов блужданий» художника Синеусова с целью «целиком восстановить посудину» (116), напротив, свидетельствует о несводимости не только сложной субстанции к простым, но и целого к сумме его частей; успешность могла бы обеспечить «благополучие в вечности» (116).

Третья антиномия: «для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность» – «не существует никакой свободы, но все совершается в мире только согласно законам природы».²¹ В диалоге Фальтера с Синеусовым свободная причинность принимает форму случайности вещей и событий. С одной стороны, открывшаяся Фальтеру истина о мире принадлежит к находящейся за пределами земной логики системе координат, т.е. устанавливает причинность, но иного плана, с другой – Фальтер открывает истину случайно:

«<...> в Индокитае, при розыгрыше лотереи, номера вытягивает обезьяна. Этой обезьяной оказался я. Другой образ: в стране честных людей у берега был пришвартован ялик, никому не принадлежавший; но никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех. Я случайно в него сел» (129).

В то же время и для Синеусова «в первое же, а не триллионное утро целиком восстановить посудину» – «наимучительнейший вопрос *везения*, лотерейного счастья, – того самого билета, без которого, может быть, не дается благополучия в вечности» (116).

Наконец, четвертая, последняя, антиномия: «к миру принадлежит, или как часть его, или как его причина, безусловно необходимое существо», т.е. высшая причина мира, что, как результат, предполагает бессмертие, – «нет никакого абсолютно необходимого существа ни в мире, ни вне мира, как его причины»,²² следовательно, нет и бессмертия. Трансцендентальная аналитика Канта устанавливает понятие целостности условий для определенного обусловленного, в т.ч. и в решении темы смерти/бессмертия, приписывая предикат определенному предмету на основе всеобщности:

«Суждение *«Кай смертен»* могло бы быть почерпнуто мной из опыта с помощью одного лишь рассудка. Но я ищу понятия, содержащего в себе условие, под которым дается предикат (утверждение вообще) этого суждения (в данном случае – понятие человека), и после того как я подвожу предмет под это условие, взятое во всем его объеме (*все люди смертны*), я определяю сообразно этому знание о моем предмете (*Кай смертен*).²³

Фальтер в «Ultima Thule», на первый взгляд, в толстовском стиле извращая известный силлогизм,²⁴ на деле соглашается с Кантом:

«Во-первых, <...> обратите внимание на следующий любопытный подвох: всякий человек смертен; вы (или я) – человек; значит, вы, может быть, и не

смертны. Почему? Да потому что выбранный человек тем самым уже перестает быть всяким. Вместе с тем мы с вами все-таки смертны, но я смертен иначе, чем вы» (Курсив – В.Н.) (134—135).

Впрочем, по Канту, однозначное решение – положительное или отрицательное, тезис или антитезис – невозможно. О неприложимости ответа «*Да/Нет*» к решению «загадки мира», в т.ч. и к решению темы смерти/бессмертия предупреждает набоковский Фальтер:

«<...> если бы вы у меня спросили даже только одно – известно ли мне по-человечески то, что находится за смертью, то есть попытались бы предотвратить обреченное на нелепость состязание двух противоположных, но, в сущности, одинаковых представлений, из моего отрицания вы бы логически должны были вывести, что ваша жизнь небытием не может кончиться, а из моего утверждения вывели бы заключение обратное. И в том и в другом случае, как видите, вы бы остались точно в таком же положении, как были всегда, ибо сухое «нет» доказало бы вам, что я не более вас знаю о данном предмете, а влажное «да» предложило бы вам принять существование международных небес, в котором ваш рассудок не может не сомневаться» (136).

Доказательство же Фальтером невозможности ответить на вопросы о «тайне бытия», находясь «в области земных величин» (136),²⁵ отсылает к рассуждениям Канта о трансцендентальных задачах чистого разума:

«На вопрос, какими свойствами обладает трансцендентальный предмет, нельзя <...> ответить указанием «*каков он*», но можно, конечно, ответить, что *сам вопрос не имеет смысла*, потому что предмет его не может быть дан. <...> здесь именно мы встречаемся с тем случаем, когда отсутствие ответа есть также ответ, потому что вопрос о свойствах какого-то нечего, которое не может быть мыслимо посредством определенных предикатов, потому что находится вне сферы предметов, могущих быть нам данными, совершенно ничтожен и пуст».²⁶

Я.Э. Голосовкер называет «Критику чистого разума» Канта в качестве одного из претекстов романа Достоевского «Братья Карамазовы». С точки зрения Голосовкера, в романе Достоевского «на суд читателей представлен собственно не Иван, а именно Кантов Антитезис»²⁷: Достоевский, как и Кант, осуждает бесплодность спора об антиномиях. Черт в кошмаре Ивана, формулируя свою теоретическую базу – «так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом <...> «все дозволено», и шабаш!»,²⁸ – повторяет

слова Ивана, в свою очередь, наследующие положению Канта, согласного которому, без Бога моральные идеи не имеют значения.²⁹ В набоковском рассказе узнавший суть вещей Фальтер в своем пренебрежении законами общественного порядка, скорее всего, реализует одновременно формулу Канта и Достоевского:

«<...> это был человек, как бы потерявший все: уважение к жизни, всякий интерес к деньгам и делам, общепринятые или освященные традиции чувства, житейские навыки, манеры, решительно все. <...> Мимоходом он брал с лотка апельсин и ел его с кожей, равнодушной полуулыбкой отвечая на скороговорку его догнавшей торговки. <...> Однажды он присвоил себе несколько шляп <...> и были неприятности с полицией» (122).

В то время как черт у Достоевского, чтобы мотивировать свою простуду и, следовательно, доказать реальность своего существования, рассказывает об обжигающем прикосновении на морозе к железу («Известна забава деревенских девок: на тридцатиградусном морозе предлагают новичку лизнуть топор; язык мгновенно примерзает <...> так ведь это только на тридцати градусах, а на ста-то пятидесяти <...>»³⁰), Фальтер прочерчивает аналогию между подобным прикосновением и «чувствительной точкой истины» («Но ребенком в сильный мороз я однажды лизнул блестящий замок калитки», 130). Вопрошающему же о существовании Бога Ивану явно вторит Синеусов. Набоковский телеологический диалог, в результате, предстает обращенным и к Канту, и к Достоевскому.

В романе «Братья Карамазовы» Достоевский адресует не только к кантовской «Критике чистого разума», но и к его сочинению «О невозможности построения теодицеи», в котором, как считает И. П. Смирнов, Кант противопоставляет разумному оправданию Бога книгу Иова.³¹ В интерпретации Достоевского бытие Божие не нужно доказывать по Иову/Канту, но нужно отозваться на это бытие, установив власть церкви.³² Для Набокова, впрочем, существенными оказываются не восходящие к Канту теократические идеи Достоевского и не образ страдальца Иова, но диалог Иов/Бог³³ и решение в этом диалоге темы смерти/бессмертия. Иов, будучи не в состоянии смириться с выпавшими на его душу страшными страданиями, вступает в диалог с Богом. Основные вопросы, которые волнуют Иова и на которые он хочет получить ответ, связаны со смыслом бытия и посмертной участью человек:

«А человека умирает, и распадается; отошел, и где он?» (Иов 14, 10).

Синеусов в диалоге с Фальтером также пытается выяснить, что ожидает человека «за смертью», «можно ли рассчитывать на загробную жизнь» (134). Уверенность в существовании жизни после смерти могла бы, по мнению и библейского праведника, и набоковского героя, облегчить их земное существование.

Иов: «Когда умрет человек, то будет ли он опять жить? Во все дни определенного мне времени я ожидал бы, пока придет мне смена» (Иов 14, 14);

Синеусов: «<...> в минуты счастья, восхищения, обнажения души я вдруг чувствую, что небытия за гробом нет; <...> что жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, – все только путаное предисловие, а главное впереди; выходит, что если я так чувствую, Фальтер, можно жить, можно жить, – скажите мне, что можно, и я больше у вас ничего не спрошу» (137).

Однако ни один из спрашивающих так и не получает ответа на свои вопросы.³⁴ Оба собеседника (в первом диалоге – Бог, во втором – Фальтер) уклоняются от размышлений о судьбе человека, заменяя их рассуждениями о себе и о мире.

Бог: «Где был ты, когда Я полагал основание земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? Или кто протягивал по ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто положил краеугольный камень ее <...>? Давал ли ты когда в жизни своей приказания утру и указывал ли заре место ее <...>? Нисходил ли ты во глубину моря, и входил ли в исследование бездны? Отворялись ли для тебя врата смерти, и видел ли ты врата тени смертной? Обозрел ли ты широту земли? Объясни, если знаешь все это» (Иов. 38,4–6, 12, 16–18);

Фальтер: «Я только говорю, что знаю все, что мог бы узнать. То же может сказать всякий, просмотрев энциклопедию, не правда ли, но только энциклопедия, точное заглавие которой я узнал (вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей), действительно всеобъемлющая – и вот в этом разница между мною и самым сведущим человеком» (131–132).

Борхес определяет книгу Иова как «великое древнееврейское подражание платоновскому диалогу».³⁵ Однако вопреки правилам жанра платоновского диалога Иов в конце спора с Богом фактически не имеет

права на ответ. Как замечает Честертон в предисловии к изданию книги Иова, «если мир и хорош, то лишь тем, что для вас, людей, объяснить его нельзя. Господь вынуждает нас увидеть мир на черном фоне небытия. Иов ставит вопросительный знак, Бог отвечает восклицательным. Вместо того, чтобы объяснить мир, он утверждает, что мир намного нелепей, чем думал Иов».³⁶ Аналогичную позицию по отношению к Синеусову-Иову занимает в рассказе Набокова Фальтер: он «не только ничего <...> не сказал, но даже не дал <...> подступиться, и, вероятно его последнее слово было такой же издевкой, как и все предыдущие» (138). Страдая односторонностью, диалог и в книге Иова, и в рассказе Набокова, в результате, граничит с монологом.³⁷

Возникновение в рассказе «*Ultima Thule*» аллюзий на Иова, с образом которого ассоциируется срединное положение,³⁸ свидетельствует, помимо односторонности диалога, о срединном положении набоковского героя,³⁹ находящегося между жизнью и смертью, реальностью и потусторонностью. Переключки «*Ultima Thule*» с ранним набоковским рассказом «Удар крыла»⁴⁰ усиливают ассоциативную связь философского диспута Синеусова и Фальтера с книгой Иова. Стремление одного из героев рассказа «Удар крыла» – некоего Монфиори, «признающего только Библию и карамболи» (38), – присутствовать при самоубийстве, наблюдать за переходом от жизни к смерти, мотивировано одним из возможных прочтений книги Иова. За многозначительной паузой набоковского героя, считающего, что, «если особым образом вникнуть в книгу Иова, то тогда...»,⁴¹ стоит мысль о том противоречии, в которое вступает книга Иова с другими библейскими текстами. В отличие от Ветхого и Нового Завета, в книге Иова нет ни идеи посмертного бытия, ни характерной для каббалистического иудаизма идеи реинкарнации.

В то же время Иов – это не только страдалец и богоборец, но и – в частности, в интерпретации Вяч. Иванова, – «Иов преображенный»,⁴² т. е. человек, преодолевший если не смерть, то нечто к этому близкое:

*Но лишь кто долгий жизни срок
Глубоко жил и вечно ново,
Поймет – не безутешный рок,
Но утешение Иова:
Как дар, что Бог назад берет,
Упрямым сердцем не утрачен,*

Как новый из благих щедрот
Возврат таинственный означен.⁴³

Аллюзии в набоковских произведениях на книгу Иова, таким образом, обостряют вопрос о жизни и смерти, возможности/невозможности бессмертия, но философский путь решения вопроса, в т.ч. и путь философского диалога, далек от того, чтобы являться ключом к ответу.

III

Мистико-философский план концептуализации тайны у Набокова связан, в первую очередь, с гностическим пластом ассоциаций. Гностицизм рассказа Набокова поддерживают блоковский и гейневский подтексты, в частности, аллюзии на стихотворение «Im Hafen» (цикл «Die Nordsee») Гейне и на «Незнакомку» Блока.⁴⁴ По мнению М. Вайскопфа, блоковская метафизика пересекается с софиологическими воззрениями русских масонов екатерининской и александровской эпохи, опиравшимися, в свою очередь, на неогностическую мифологию; более того, оба стихотворения – Гейне и Блока – обращены к «Гимну жемчужине».⁴⁵ *Нос* хозяина кабачка/солнца/мирового духа из стихотворения Гейне «Im Hafen»⁴⁶ непосредственно отзывается в набоковском рассказе в образе большеногого и «крепкононого» Фальтера (117, 120), винный погребок⁴⁷ – в «метафизическом вкусе удачно купленного и перепроданного вина» (120). При этом Набоков демонстрирует (как Гейне и Блок) тот же переход от «вина» к постижению истины (*in vino veritas*)⁴⁸ – к «сверхжизненной молнии, поразившей его [Фальтера] в ту ночь в том отеле» (120).⁴⁹ Если в стихотворении Блока сон (в гностической традиции, подобно опьянению и забвению, основа земного существования), проблематизирует реальность опьянения-прозрения лирического героя («Иль это только снится мне?»⁵⁰), то у Набокова сон, как в инициационном испытании, преодолевается: Фальтер засыпает не до, но после своего «прозрения», а мечтающий о встрече с умершей женой Синеусов заявляет: «Ты-то мне еще ни разу с тех пор не приснилась. Цензура, что ли, не пропускает, или сама уклоняешься от этих тюремных со мной свиданий» (115). Мистическую связь вина и познания подчеркивает и Бальмонт в предисловии к русскому переводу собрания сочинений Эдгара По:

«<...> вино есть и суть познания. При известном сочетании обстоятельств и при наличии известных душевных данных, вино мгновенно распаивает в

душе двери в тайные горницы, создает в ней глубокие просветы, рождает огненные изломы, которые, своими резкими поворотами, дают возможность взглянуть на предмет, будто-бы давно нам известный, с совершенно новой точки зрения, заставляя меня с секундною быстротой ощутить первичную радость жизни, – зрение обостряется, глаз видит линии и краски, которых он перед этим не замечал, вокруг заурядных предметов вырастает тонкий золотистый ореол, предметы превращаются как бы в одушевленные живые существа <...> Греки говорили, что с вином в человека входит дух вещей. Это одно из самых тонких определений действия вина на человеческую душу». ⁵¹

Значимым в решении темы смерти/бессмертия в рассказе «*Ultima Thule*» оказывается, однако, не столько мистическое познание истины, сколько память. Основной гностический миф в «Гимне жемчужине» связан с темой потери памяти и *anamnesis-a*. Так, принц, на время забывший о Жемчужине, получает письмо от родителей, которое, став словом, пробуждает его от сна. По мнению М. Элиаде, существует общность между гностицизмом и некоторыми аспектами индийского мышления, в частности, это тема забвения-плена и воскрешения памяти. Среди нескольких возможностей припоминания выделяется постепенный возврат к «истокам», подъем во Времени, начиная с настоящего времени до «абсолютного начала»; «абсолютная память» – память Будды, например, – равняется познанию всего и сообщает его обладателю космократическое могущество». ⁵² В «*Ultima Thule*» Фальтер, которого газеты изображают в виде «тибетского мудреца», помимо всего прочего, демонстрирует знание слов, написанных женой Синеусова незадолго до смерти, претендуя тем самым на обладание абсолютной памятью.

Среди вещей, занимавших мысли Фальтера незадолго до поразившей его «сверхжизненной молнии», мимоходом упоминается «забавная математическая задача, по поводу которой он в прошлом году переписывался со шведским ученым» (120). Эта задача в совокупности с «пепельным от звезд челом ночи», «роением огней в старом городе», «сухим и сладким запахом», «метафизическим вкусом удачно купленного и перепроданного вина» и «известием о смерти единоутробной сестры» и образовала ту «благоприятную среду», в которой вспыхнула «сверхжизненная молния» (120). Есть все основания предполагать, что под шведским ученым, занятым решением математической задачи, Набоков имел в виду Сведенборга, ученого, мистика, философа и теолога. Сведенборг, в первой половине своей жизни воспринимавший Вселенную как механизм, подверженный действию точных законов, ⁵³ под влия-

янием событий одной ночи, как и набоковский герой, совершенно изменил свое мировоззрение.⁵⁴ В сочинениях Сведенборга проскальзывают ответы на многие вопросы художника Синеусова, в частности, на вопрос о том, «есть ли хоть подобие существования личности за гробом» (135). Еще за несколько лет до знаменательной ночи шведский ученый был занят проблемой локализации души человека и характером ее связи с телом, пытаясь доказать бессмертие души.⁵⁵ В трактате же «О мире духов» Сведенборг заявляет:

«<...> и у духа человеческого есть образ человеческий <...> он, отделяясь от тела, пользуется такими же чувствами и общим чувствилищем, как и в теле; что вся жизнь глаза, уха – словом, вся жизнь чувств во всех частностях ее принадлежит не плоти человека, а духу его. Поэтому духи видят, слышат, чувствуют, точно как и мы, только не в природном, а в духовном мире, уже после отрешения своего от тела» (гл. 434).⁵⁶

Сомнение Синеусова в возможности сохранения памяти после смерти тела⁵⁷ однозначным образом разрешается в сочинениях Сведенборга:

«Я также на деле убедился, что человек уносит с собой в ту жизнь всю память свою <...> не столько общие предметы, но и самые частные, однажды вошедшие в память, остаются там вовеки» (гл. 462 *bis* и след.).⁵⁸

Так как только память о прошлом дает жизнь этому прошлому, рассказчик в набоковской «*Ultima Thule*» приходит к выводу о необходимости беречь себя:

«Страшнее всего мысль, что, поскольку ты отныне сияешь во мне, я должен беречь свою жизнь. <...> Увы, я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и затем положиться на свое же многоточие...» (139).

Решая тему смерти/бессмертия, Набоков, как обычно, сталкивает в произведении различные учения и взгляды. Избранный Набоковым способ конструирования «таинственного» текста о «тайне» с опорой на философско-религиозный диалог включает набоковский рассказ на правах конкурента в поле институциональной борьбы за монополию на истину. Однако книгу, в которую должен был войти рассказ «*Ultima Thule*», Набоков не закончил, – нет однозначного решения диалога различных философских и мистико-философских учений и взглядов, приходится гадать: что ждет за гробом – небытие или то главное, к чему жизнь была только «путаным предисловием»?

**LITERARY FIELD AS SPACE
OF PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS DIALOGUE**
(Nabokov, Kant, Job and the Riddle of the Universe)

Lyubov BUGAEVA (St. Petersburg)

The literary field, being the space of inter-textual dialogues as well the place of struggle for power between the investors of the symbolic capital, represents various ways of encoding the information of the institutional world; philosophical and religious dialogue is one of them. Nabokov's story "*Ultima Thule*" is a unique example of the philosophical and religious dialogue as, from one hand, it is one of the most enigmatic texts in the Russian period of Nabokov's writing and in Russian literature and as, from the other hand, it is about "the riddle of the universe".

This paper deals with questions of gnosis; the mystery of gnosis is conceptualized from philosophical and mystical perspectives. The philosophical approach is based on the Platonic dialogue. The subject in question both in Plato's dialogue "Phaedo" and in Nabokov's story is the immortality of the individual soul. For Plato and Nabokov, induction is not a method of proof; its function is that of suggestion: it puts the meaning of a proposed "definition" before the mind. At the end of the conversation, the reader is left without a definite answer to the question at hand. The Platonic dialogues as well as the dialogues in Nabokov's story are "aporetic": they pose puzzles without solving them. The method is close to that of Kant's antinomies of pure mind and the effect of the dialogues of search corresponds with the effect of Job's dialogue with God where the direct answers to Job's questions are not supposed to be given. The object of philosophical argumentation in Nabokov's story is to argue the belief in the immortality of the soul following from a fundamental metaphysical doctrine.

The mystical approach to "the riddle of the universe" in Nabokov's "*Ultima Thule*" is connected with the Gnostic doctrine told in the "Hymn of the Soul" (from the "Acts of Thomas") and in the first place with the concept of memory that is the basis of all life and creativity. Myth of memory and forgetting hence has a role of irrational solution of "the riddle of the universe".

Construing the enigmatic text about enigma is based on philosophical and religious dialogues included in Nabokov's story on the institutional competition for the monopoly knowledge of the universe. However, Nabokov left the book where the "*Ultima Thule*" is an integral part unfinished and therefore "the riddle of the universe" is still a subject for discussion.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Bourdieu P. Das literarische Feld // Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz, 1997. S. 33-147.

² Смирнов И. П. Рождение жанра из кризиса институции // Hypertext Отчаяние / Сверхтекст *Despair*. (Die Welt der Slaven. Bd. 9). München, 2000. С. 105-122.

³ Там же. С. 112.

⁴ Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины. // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 57.

⁵ Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1903. С. 41. Ср. со словами Фальтера: «<...> я получил ключ решительно ко всем дверям и шкапулкам в мире» (Набоков В. В. Собр. соч. в 5 тт. СПб., 2000. Т. 5. С. 131). В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте статьи. Курсив в цитатах мой. – Л. Б. Впрочем, загадка бытия в пьесе Метерлинка не получает эксплицитного решения, так как Синяя Борода хранит молчание.

⁶ Опера П. Дьюка в значительной мере развивает именно эту линию пьесы Метерлинка. В опере, как и в пьесе, Ариана – Ариадна, обладательница спасительной нити, ведущей к выходу из лабиринта – к свету/знанию.

⁷ Логвинович Л. Религия молчания (Творчество М. Метерлинка). СПб., 1912. С. 2.

⁸ Сочетание в сюжете пьесы Метерлинка мотива *тайны* с местом действия – средневековый замок – привносит в повествование готический элемент. В свете аллюзий на Метерлинка абсолютизация тайны в рассказе Набокова также способствует созданию налета готики. Внешними признаками «готики» считаются: фантастические и таинственные сюжеты, мелодраматические эффекты, мрачный колорит; герои исключительных качеств, определенное место действия (средневековая Европа, иногда Восток); трагическая тема кровосмесительной любви (Елистратова А. А. Готический роман // История английской литературы. Т. 1. М.; Л., 1945). «Готические элементы» в широком значении свойственны всем произведениям, акцентирующим моменты предельного ужаса и страшной нераскрытой тайны.

⁹ С. С. Аверинцев указывает на идею предшествования молчания Логосу в различных учениях периода конца античности и начала средневековья, в т. ч. на «Молчание как первую мысль глубины в системе эонов у гностика Валентина» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 55). Ему вторит К. А. Богданов: «религиозно-мистические концепции, с одной стороны, отстаивают как будто изначальность Божественного слова, а с другой, знают об идее негативного развоплощения Бога в том же самом слове, так что живой Бог может символизироваться уже не как Слово, а как предстоящее ему Молчание» (Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. СПб., 1998. С.

164). По наблюдению К. А. Богданова, идея «молчащего» Бога характеризует не только воззрения гностиков, но и мистику Томаса Мюнцера, Себастьяна Франка и Якоба Беме (*Богданов К. А.* Указ. соч. С. 166).

¹⁰ О платонизме В. Набокова см., в частности: *Козлова С. М.* Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // *Звезда.* 1999. № 4. С. 184–189.

¹¹ Во-первых, цикличность природы обуславливает взаимопереходность жизни и смерти; во-вторых, о независимом существовании души от тела свидетельствует особая роль памяти, а именно знание как припоминание; в-третьих, это безвидность, т. е. нематериальность, души; в-четвертых, душа как эйдетическое бытие, принося с собой жизнь, как следствие, не приемлет смерти.

¹² *Светлов Р.* Другой Платон // *Платон.* Диалоги. СПб., 2000. С. 17.

¹³ *Декарт Р.* Рассуждение о методе // *Декарт Р.* Разыскание истины. СПб., 2000. С. 71.

¹⁴ *Декарт Р.* Указ. соч. С. 126.

¹⁵ О картезианстве у Набокова см.: *Carroll W. C.* The Cartesian Nightmare of Despair // *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work.* Rivers J. E. and Nicol Ch., eds. Austin, 1982; *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // *Звезда.* 1999. № 4. С. 178–179.

¹⁶ Следует заметить, что Декарт был увлечен аристотелевой идеей «всеобщей математики» – основания всех наук; к «Рассуждению о методе» были приложены математико-физические трактаты. В «Размышлениях о первой философии» Декарт заявляет: «<...> арифметика, геометрия <...>, трактующие только о простейших и предельно общих вещах <...>, содержат в себе нечто верное и несомненное. Сплю я или нет – два и три все равно дают в сумме пять, а квадрат имеет не больше четырех сторон» (*Декарт Р.* Указ. соч. С. 146). Добавим, что и метафизическое прозрение Фальтера следует за размышлениями над «забавной математической задачей».

¹⁷ *Декарт Р.* Указ. соч. С. 93.

¹⁸ *Кант И.* Критика чистого разума. Ростов-на-Дону, 1999. С. 293. В английском переводе рассказа «Ultima Thule» о Канте, проводившем, как известно, различие между терминами «трансцендентальный» и «трансцендентный» (*Кант И.* Указ. соч. С. 284), напоминает языковая игра: «My angel, oh my angel, perhaps our whole earthly existence is now but a pun to you, or a grotesque rhyme, something like «dental» and «transcendental» (remember?), and the true moaning of reality, of that piercing term, purged of all our strange, dreamy, masquerade interpretations, now sounds so pure and sweet that you, angel, find it amusing that we could have taken the dream seriously <...>» (*Nabokov V.* The Stories of Vladimir Nabokov. New York, 1995. P. 499).

¹⁹ *Кант И.* Указ. соч. С. 372–373.

²⁰ Там же. С. 378–379.

²¹ Там же. С. 384-385.

²² Там же. С. 390-391.

²³ Там же. С. 300. Курсив – И. К.

²⁴ На параллелизм рассуждений Фальтера и размышлений героя в повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» указывает А. Долинин (*Долинин А. Примечания // Набоков В. В. Указ. соч. С. 667*).

²⁵ «Если вы ищите по под стулом или под тенью стула и предмета там быть не может, потому что он просто в другом месте, то вопрос о существовании стула или тени стула не имеет ни малейшего отношения к игре. Сказать же, что, может быть, стул-то существует, но предмет не там, то же, что сказать, что, может быть, предмет-то там, но стула не существует, то есть вы опять попадаетесь в излюбленный человеческой мыслью круг. <...> Как я могу вам ответить, есть ли Бог, когда речь, может быть, идет о сладком горошке или футбольных флажках?» (133).

²⁶ Кант И. Указ. соч. С. 408.

²⁷ Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Томск, 1998. С. 179.

²⁸ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Т. 2. Минск, 1981. С. 362.

²⁹ Голосовкер Я. Э. Указ. соч. С. 181–182.

³⁰ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 351–352.

³¹ Об Иове вспоминает черт в разговоре с Иваном: «Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время бно» (*Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 361*).

³² Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 166–167.

³³ Вяч. Иванов усматривает параллелизм образов Иова и Фауста, по его мнению, входивший в замысел Гете, что поддерживает интерпретацию образа Иова в аспекте решения «загадки» бытия: «Но Фауст – человек не только потому, что он не весь духовная жажда, но он же вместе и жертва бунтующих страстей; он, как и Мейстер, человек потому, что наделен «доброю волею» и обречен на темные блуждания. «Добрый человек к своему темному стремлению всегда смутно чувствует высокую свою цель»: эти слова справедливо признаются определительными для всего хода поэмы. Как человек типический, Фауст является символом человечества; как духовно жаждущий и вместе страстно вожделеющий, он оказывается представителем нового индивидуализма. Иов был также представителем человечества, как типический человек доброй воли и тяжелой судьбы; он даже, пожалуй, был представителем и некоего первичного, ветхозаветного индивидуализма: поэтому, Гете догадывается провести параллель между ним и Иовом, и пролог в небе (написанный в 90-х гг.) представляет нам его отданным на испытание злему духу, как Иов» (*Иванов Вяч. Гете на рубеже двух столетий // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 152*).

³⁴ Заметим, что и в книге Иова, и в рассказе Набокова нет обещания жизни после смерти, присутствует лишь смутная надежда на ее возможность: «А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, И я во плоти моей узрю Бога. Я узрю Его сам; мои глаза, не глаза *другого*, увидят Его» (Иов. 19, 25–27); «Мой бранный состав – единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже» (139).

³⁵ *Борхес Х. Л.* Соч. в 3 тт. Рига, 1994. Т. 2. С. 79.

³⁶ *Честертон Г. К.* Книга Иова. // Мир Библии. №1. М., 1993. С. 35.

³⁷ Впрочем, если следовать Р. Генону, то следует признать, что есть вещи, находящиеся за пределами речи: «О Дао нельзя ничего сказать, а если о нем что-то говорят, значит, это не Дао. Кто постиг Бесформенное, которое дает формы формам, тот знает, что Дао нельзя дать имя. Отвечать на вопрос о Дао – значит не знать Дао. А спрашивающий о Дао никогда не слышал о нем. О Дао нечего спрашивать, а спросишь о нем – не получишь ответа. Вопросать о недоступном вопрошанию – значит спрашивать впустую. Отвечать там, где не может быть ответа, – значит потерять внутреннее. Тот, кто утратил внутреннее и спрашивает впустую, вокруг себя не видит Вселенной, а внутри себя не замечает Великое начало» (Бхават-Гита. IX, 4–5 / В переводе А. Каенской и И. Манциарли. Цит. по: *Генон Р.* Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000. С. 157).

³⁸ О подобной интерпретации образа Иова см.: *Громов М. Н.* Иов русского символизма // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 468.

³⁹ Заметим, что Синеусову около 35 лет – по Данте, это возраст, являющийся серединой человеческой жизни, вершиной ее дуги («Пир», IV, 23).

⁴⁰ Герои рассказа «Удар крыла» – собирающийся покончить жизнь самоубийством Керн и погибающая в финале Изабель – также занимают срединное положение между жизнью и смертью, на что прозрачно намекает число 35 (Керну 35 лет, Изабель живет в комнате № 35). В центре повествования как одного из ранних, так и позднейшего рассказа Набокова – герой, потерявший жену. Смерть героями обоих рассказов воспринимается как «провал», «дыра в жизни»: «Вся прошлая жизнь представилась ему [Керну] зыбким рядом разноцветных ширм, которыми он ограждался от космических сквозняков. <...> Сколько их было уже, шелковых тряпок этих, как он силился занавесить ими черный провал! Путешествия, книги в нежных переплетах, семилетняя восторженная любовь. Они вздувались, лоскутки эти, от внешнего ветра, рвались, спадали один за другим. А провала не скрыть, бездна дышит, всасывает» (*Набоков В. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 38–39); «Милая твоя голова, ручеек виска, <...> как мне примириться с исчезновением, с этой дырой в жизни, куда все теперь осыпается, скользит вся моя жизнь, мокрый гравий, предметы, привычки... и какая могильная

ограда может помешать мне тихо и сытно провалиться в эту пропасть. Душекружение» (114). Если в «Ударе крыла» Керн собирается застрелиться из парабеллума, который он хранит у себя в чемодане, то в «Ultima Thule» Синеусов заявляет Фальтеру: «я обещаю вашу тайну держать при себе и даже, если хотите, застрелиться тотчас после вашего сообщения» (128).

⁴¹ *Набоков В. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 38. См. также: «А был библейский Бог... Дело в том, что Он не один; много их, библейских богов... Сонмище... Из них мой любимый... «От чихания его показывается свет; глаза у него, как ресницы зари». Вы понимаете, что это значит? А? И дальше: «... мясистые части тела его сплочены между собой твердо, не дрогнут». Что? Что? Понимаете?» (Там же. С. 47)

⁴² См.: *Громов М. Н.* Указ. соч. С. 470.

⁴³ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 262.

⁴⁴ О связи произведений Блока и Гейне см.: *Вайскопф М.* «Пьяное чудовище» в стихотворении Блока «Незнакомка» // НЛО, 1996. № 21. С. 252–257.

⁴⁵ Блок рецепирует близничные мотивы Гейне, соотносимые с мотивами братства и близничества в «Гимне жемчужине»: блоковский лирический герой раздваивается, обретая друга-отражение (*Вайскопф М.* Указ. соч. С. 255–256).

⁴⁶ «Du brave *Ratskellermeister von Bremen!*

Siehst du, auf den Dächern der Häuser sitzen

Die Engel und sind betrunken und singen;

Die glühende Sonne dort oben

Ist nur eine rote, betrunkene Nase,

Die Nase des Weltgeists;

Und um *diese rote Weltgeistsnase*

Dreht sich die ganze betrunkene Welt» (*Heine H.* Werke und Briefe in zehn Bänden. Berlin, 1961. Bd. 1. S. 211).

⁴⁷ «Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat,

Und hinter sich ließ das Meer und die Stürme,

Und jetzo warm und ruhig sitzt

Im guten Ratskeller zu Bremen» (Ibid. S. 209).

⁴⁸ «Wie doch die Welt so traulich und lieblich

Im Römerglas sich widerspiegelt, <...>

Alles erblick ich im Glas,

Alte und neue Völkergeschichte,

Türken und Griechen, Hegel und Gans, <...> Vor allem aber das Bild der Geliebten,

Das Engelköpfchen auf Rheinweingoldgrund» (Ibid. S. 209).

⁴⁹ Как считает М. Вайскопф, «чудовище» одновременно и охраняет небесную «истину», и прозревает ее, владея «ключом» к ней. Так инвертируется и семантика алкоголя: в отличие от резко отрицательного значения, придаваемого подобной интоксикации в гностической мифологии, у Блока именно опьянение получает статус «ключа», пусть даже мнимого. Опьянение тождественно не забвению,

как было у гностиков, а, напротив, постижению истины» (*Вайсзонф М.* Указ. соч. С. 256–257).

⁵⁰ *Блок А. А.* Полное собр. соч. и писем в 20-ти тт. Т. II. М., 1997. С. 123.

⁵¹ *Бальмонт К.* Очерк жизни Э. По // *Собрание сочинений Эдгара По* в переводе с английского К. Д. Бальмонта. М., 1912. Т. I. С. 70.

⁵² *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2000. С. 87, 89.

⁵³ «*Ipse mundus pure mechanismus est*». В этот период Сведенборг был известен не только как талантливый инженер, но и как математик, автор труда по алгебре (1717–1719), создатель концепции, согласно которой, материя представляет собой движение, воспринимаемое как геометрическая форма («*Principia Regum Naturalium*», 1734).

⁵⁴ По свидетельству Сведенборга, 7 апреля 1744 г. состоялась его первая встреча с Богом, а через год – вторая, открывшая для него новую жизнь. Впрочем, и во второй половине жизни, объясняя явления в духовном мире, Сведенборг часто пользовался математическим языком, напоминая язык теории множеств (в первую очередь, имеется в виду 56-я глава трактата «*De Coelo et ejus Mirabilibus et de Inferno*», 1758). Заметим, что важное место среди переключек Набокова со Сведенборгом занимают нашедшие отражение в рассказе «*Ultima Thule*» представления о Thule как о метафизическом центре мира. Убежденность Сведенборга в существовании на территории России духовного центра – Шамбалы, получившая реализацию в мотиве «пути на север», включает шведского мистика в нордическую традицию, в круг легенд об *Ultima Thule*.

⁵⁵ Этой теме посвящены работы Сведенборга «*Oeconomia Regni Animalis*» (1740–1741) и «*Regnum Animale*» (1744–1745).

⁵⁶ *Сведенборг Э.* О мире духов // *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 2000. С. 318–319.

⁵⁷ «Помнишь, мы как-то завтракали (принимали пищу) года за два до твоей смерти? Если, конечно, память может жить без головного убора» (113).

⁵⁸ *Сведенборг Э.* Указ. соч. С. 337; 340.

**DIALOGUE, TRANSCENDENCE, AND THE OTHER:
THE TRAVELS OF MARCO POLO AND CALVINO'S
INVISIBLE CITIES**

Steven SHANKMAN

(University of Oregon, USA)

What do we mean when we say “the Other”? In much contemporary critical theory in my own field of literary studies in the United States, and particularly in so-called postcolonial theory, “the Other” generally refers to the person who is *constructed* or *represented* as someone who is different from me, and whom I, or the dominant culture, want to control and assimilate. In this talk, I would like to discuss a different meaning of the word Other, one that is indebted to the philosophical work of Martin Buber (1878-1965) and particularly Emmanuel Lévinas (1906-1995), and that is intimately related to the nature of dialogue. To speak in the language of the phenomenological tradition, alterity (or otherness) in this sense is that which precisely eludes or precedes representation, conceptualization, and ontology, it is the otherness of the other subject which conceptualization would of itself automatically violate, since conceptualization entails knowing and hence the assimilation of alterity by the ego that seeks to know. Otherness, in this Lévinasian sense, is an occasion for the transcending of the ego through a dialogue that is initiated by the Other. It is the face of the Other that occasions this transcendence of the ego and that demands my response and my responsibility. For Lévinas, the question is not so much to describe the ontology of dialogue as it is to show why an invitation to dialogue must always precede ontology.

At first glance, it might appear that this topic of the transcendence of the ego in *The Travels* of the medieval Venetian merchant, Marco Polo (1254-1324), and the novel *Invisible Cities* (1972) by the modern author, Italo Calvino (1923-1985), is an unpromising one. Alterity, for Marco Polo, is experienced largely as a quest for the objectively different. And there is barely a trace of personality, or of an active subjectivity, in Marco himself. He is hardly a subject in the sense of someone whose deepest convictions are open to question, although he is certainly curious about cultural difference, albeit in a rather detached manner. But this curiosity almost never appears to threaten the stable center of Polo’s consciousness. We almost never sense that his

deepest convictions are tested and shaken by the vast differences between the assumptions and practices of his own medieval-European-Christian culture and the attitudes of the inhabitants of the Asian continent that he observes and catalogues. As John Lerner has recently shown, *The Travels* is best understood as a serious and remarkably learned and novel work of positivist geography. There are moments in the Marco Polo's text, however, that gesture towards transcendence in the ethical, Lévinasian sense, moments that reveal the possibility of the beginning of a dialogue with the Other. It is this very possibility of dialogue, and hence of sensing the trace of the transcendent otherness of the other person or other subject, that haunts the text of Calvino's novel, which focuses on the relationship between Marco Polo and Kublai Khan that is derived from *Il milione* (the name by which Marco Polo's *Travels* are known in Italy).

Throughout most of *The Travels*, Marco presents himself as a Christian and appears to accept the truth of the Christian religion in a conventional, unprobing manner. This is certainly no great spiritualist text. The truth of Christianity generally resides, for Marco Polo, in its bare and positivist truth or falsity. There is at least one moment in the text, however, when Marco leaves behind his religious provincialism. At the age of eighty-five, the Great Khan must confront the rebellion of one of his liegemen, his uncle Nayan. Now Nayan was "a baptized Christian", and of course the Khan is not. Since Marco's belief in the truth of Christianity seems so unshakable, it is remarkable that his sympathies, in this contest, lie with the pagan Great Khan rather than with the Christian Nayan. Indeed, Marco sees the Khan, in this instance, as the great defender of Christianity. As a baptized Christian, Nayan had carried a great cross to battle with him, but was defeated nonetheless. After the battle, many non-Christians (I. 343; LXXX) taunted the Christians over this fact. Kublai Khan "bade the Christians be of good heart, for if the Cross had rendered no help to Nayan, in that It had done right well; nor could that which was good, as It was, have done otherwise; for Nayan was a disloyal and traitorous Rebel against his Lord, and well deserved that which had befallen him. Wherefore the Cross of your God did well in that It gave him no help against the right" (I. 344; LXXX. 8-9). The narrator here associates Christianity with justice. He suggests that the "pagan" Kublai Khan can be more just – and hence more truly Christian – than the baptized Nayan. *Il milione* records the traces of the Khan's affection for Marco Polo and of Marco's admiration for the ethics of a "pagan" who, remarkably, can act more justly than a baptized Christian.

Calvino's novel *Invisible Cities* takes as its starting point the relationship between Marco and the Khan (Spence 237). There is only a brief mention made in *The Travels* of the affection the Khan feels for Marco. The book is mainly a catalogue of the wonders witnessed, in a generally sober manner, by Marco Polo. The tone of sober observation is relieved, however, not only by Marco's passionate admiration of the Khan, which I have just discussed. It is relieved, as well, by the narrator's recording of the Khan's affection for Marco. Marco Polo has won the affection of the Great Khan, in large part, on the basis of Marco's special ability to represent, to the Khan, the nature and extent of his empire.

In *The Travels*, then, Marco represents the empire to the Emperor, and he does so in skillful and no doubt flattering ways. In this sense, Marco's tales hardly offer opportunities for the Khan to experience the transcendence of the ego that I am associating with ethics, in the Lévinasian sense. But in Calvino the relationship between Marco and the Khan more seriously flirts with the possibility of true dialogue, it hovers on the brink of the transcendence of the egos of the participants, but that transcendence never quite happens. Why? The problem, as Calvino analyzes it, lies in the nature of a language that remains within the bounds of representation rather than in its capacity to welcome the Other, to address the Other, that is, to engage in dialogue.

As Lévinas writes in *Totality and Infinity* (69), "The claim to know and to reach the other is realized in the relationship with the Other that is cast in the relation of language, where the essential is the interpellation, the vocative". Calvino is frequently concerned with critiquing the Western subject's exclusive reliance upon the purely intentional consciousness, as embodied in his character Palomar.¹ This mode of viewing reality in its purely objective mode – the privileged mode of consciousness since the Renaissance, culminating in Descartes – has a devastating effect on interpersonal relations, as the example of Calvino's Palomar demonstrates. Influenced by structuralism and poststructuralism (as well as poststructuralism's eighteenth-century harbinger, Laurence Sterne), in *Invisible Cities* Calvino engages in a skeptical critique of language as a bearer of ultimate truth. Calvino, as a reader of Derrida, has learned poststructuralism's lessons well. But Calvino's text takes us back, before and beyond Derrida, to Derrida's teacher, Emmanuel Lévinas, for whom language in its discursive or representational mode is a "said" ("le dit") that – unless recalled to its "saying" ("le dire") – will in fact betray ethics. For the meaning of language, for Levinas, is precisely its "interpella-

tive” nature, its speaking in the vocative. Language, in this ethical, Lévinasian sense, is an invitation to the Other, the basis and the beginning of dialogue – the dialogue of which there is the faintest trace in *Il milione*, but whose traces are more visible in Calvino’s *Invisible Cities*.

In Calvino’s lyrical novel we thus do not find a true dialogue between Marco Polo and Kublai Khan, but what we do discover is the trace of the Other and of the possibility of dialogue. Indeed, in the first section of the first of the nine chapters of the book, Calvino alludes to the themes we have just been discussing (as is the case with all these framing sections of the nine chapters of the novel, this section is nameless, perhaps thus signifying the very unrepresentability of the Other):

Kublai Khan does not necessarily believe everything Marco Polo says when he describes the cities visited on his expeditions, but the emperor of the Tartars does continue listening to the young Venetian with greater attention and curiosity than he shows any other messenger or explorer of his. In the lives of emperors there is a moment which follows pride in the boundless extension of the territories we have conquered, and the melancholy and relief of knowing we shall soon give up any thought of knowing and understanding them. There is a sense of emptiness that comes over us at evening, with the odor of the elephants after the rain and the sandalwood ashes growing cold in the braziers, a dizziness that makes rivers and mountains tremble on the fallow curves of the planispheres where they are portrayed, and rolls up, one after the other, the despatches announcing to us the collapse of the last enemy troops, from defeat to defeat, and flakes the wax of the seals of obscure kings who beseech our armies’ protection, offering in exchange annual tributes of precious metals, tanned hides, and tortoise shell. It is the desperate moment when we discover that this empire, which had seemed to us the sum of all wonders, is an endless, formless ruin, that corruption’s gangrene has spread too far to be healed by our scepter, that the triumph over enemy sovereigns has made us the heirs of their long undoing. Only in Marco Polo’s accounts was Kublai Khan able to discern, through the walls and towers destined to crumble, the tracery of a pattern so subtle it could escape *the termites’ gnawing*.

*(Le città invisibili 6; Invisible Cities 5-6)*²

Here, at the very beginning of the work, we have a marvelous description of the spiritual emptiness (*vuoto*) that accompanies the recognition, by the imperial consciousness, of the specter of transcendence that continually eludes its endless and finally pointless intentionalist grasping. The intentional consciousness can apprehend only that which it represents, but this represen-

tation is not other. It is the very fact that the intentional consciousness grasps reality *in the mode of representation* that keeps the Khan's consciousness bound within its imperial sameness. What haunts his consciousness in the evenings that follow daily conquest, "*con l'odore degli elefanti dopo la pioggia (with the odor of the elephants after the rain)*," is his unfulfilled longing for the truly other, or what Martin Buber refers to as the "between" (*Zwischen*) in which a "meeting" occurs between persons, thus turning – for the subject – an "it" into a "Thou". At this twilight moment, a sense of emptiness (*vuoto*) and dizziness (*una vertigine*) sets in. The Khan recognizes that he grasps his vast empire *only in the mode of its representation*, i.e. as "*a dizziness that makes rivers and mountains tremble on the fallow curves of the planispheres where they are portrayed*". The *malincolia* (*melancholy*) that the Khan feels is precisely the longing for the Other, in the sense in which it is understood by Buber and Lévinas. The Khan recognizes that, despite his extraordinary power and the vastness of his conquered territories, his own subjectivity is woefully incomplete. Only through openness, through a welcoming – in the mode of passivity – of the face of the Other, can the consciousness be disrupted by transcendence.

The activist, imperial conqueror is pleasantly reduced to a passive listener in the presence of his ambassador Marco Polo, the literal truth of whose accounts the Khan does not necessarily believe. What attracts the Khan to Marco Polo is not the objective contents of his ambassador's narrated representations of the vast reaches of the Khan's empire, but rather what Lévinas calls "proximité". As Alphonso Lingis explains in the introduction to his translation of Lévinas's second great philosophical work (after *Totalité et infini*), *Otherwise than Being, or Beyond Essence*, "proximity" is the closeness one feels in the presence of a neighbor, for whom one is infinitely responsible: "The other, my neighbor (*le prochain*) concerns me, afflicts me with a closeness (*proximité*) closer than the closeness of entities" (xxv). In the words of Lévinas, "Proximity is fraternity before essence and before death, having a meaning despite being and nothingness, despite concepts" (139). It is precisely this "proximity,... closer than the closeness of entities", that the Khan senses in the trace (*la filigrana*) of the Other who is Marco Polo: "*Only in Marco Polo's accounts was Kublai Khan able to discern, through the walls and towers destined to crumble, the tracery [la filigrana] of a pattern so subtle it could escape the termites' gnawing*". The permanence that the Khan seeks in the interminable expansion of his empire can,

perhaps, only be approximated in his openness to a dialogue with the Other. Only this has the capacity “*to escape the termites’ gnawing*”.

It is thus perhaps not the content of what Marco Polo has to say, but rather his presence as a potential interlocutor, that the Khan finds so inspirational about him. Marco Polo becomes for the Emperor, in brief, the catalyst through which reality is, at least approximately, transformed from an “it” into a “Thou”, thus allowing for the possibility of a Buberian “meeting” to take place.

Eventually Marco Polo learns the languages that enable him to communicate his findings to the Emperor, and the merchant even becomes adept at speaking the Khan’s native Tartar tongue, but what continues to intrigue the Emperor is precisely his sense that what moves him in regard to Marco’s words is not their capacity to describe or represent the Khan’s empire. What makes the speech of Marco – the Emperor’s “*inarticulate informer*” – particularly precious to the Khan is “*the space that remained around it, a void not filled with words*” (39; 38).

Although his attempted dialogue with Marco Polo contains the traces of a confrontation with the Other, that dialogue is constantly undermined by the Emperor’s search for ontology – i.e. for essences that can be known, represented, and thus possessed. Towards the end of the novel, the Emperor suggests that, rather than have Marco relate to him what he has seen of the Khan’s empire in his travels, he and Marco should play chess. Marco will then attempt to convey to the Khan the nature and essence of his empire by means of the pieces the two will move along the chessboard and the patterns created thereby. By contemplating “*these essential landscapes (questi paesaggi essenziali)*” the Khan will thus be able to reflect “*on the invisible order that sustains cities, on the rules that decreed how they rise, take shape and prosper*”, and at times the Emperor thought he was “*on the verge of discovering a coherent, harmonious system underlying the infinite deformities and discords*” of the actual empire (122;122). He now even feels it unnecessary to send his ambassador Marco Polo out on any future missions, since the pattern set by the movement of the chess pieces can more efficiently reveal the essential. As the narrator observes,

By disembodiment his conquests to reduce them to the essential, Kublai had arrived at the extreme operation: the definitive conquest, of which the empire’s multiform treasures were only illusory envelopes. It was reduced to a square of planed wood: nothingness... (123; 123).

Almost as if he were reading Lévinas, Calvino here – by implication – is critical of what is occluded by the single-minded emphasis upon the search for representation and essence, in the rigorous ontological sense. We must wait for the conclusion of the work before what is missing is revealed to be precisely ethics which, in Lévinas's view, must always precede ontology. The emphasis here is on how the single-minded search for essence creates a dangerously autonomous game in which the human is replaced by essentialized wooden figures – by pawns – being moved about in a chess game. As the Khan observes, he may have mastered the game of representing and knowing essences, “*but now it was the game's purpose that eluded him*” (122-23;123). What is “*il perché del gioco (the game's purpose)*”? Linguistic signs, in Derridean fashion, point only toward themselves, in an infinite regress of self-reflexiveness in Calvino's text. The chess game, which the Khan hopes will reveal the essential, opens up only on the self that represents phenomena to itself and that perceives essences. More specifically, the chess game reveals the materiality of its own failed efforts at gesturing towards what is truly other.

What do I mean by “the materiality of its own efforts at gesturing towards what is truly other”? Here we need to return to Lévinas's notion of the difference between the “saying” (le dire) and the “said” (le dit). Language, for Lévinas, has the capacity to welcome the Other, but only in what he called its “interpellative” or vocative mode, i.e. when language is addressed to the Other as an invitation to dialogue. The language of the “said” is, in distinction, impersonal and carries with it the danger of freezing the “saying” within an inhumanly autonomous discourse that has lost its moorings in the “saying”. The danger is that the “saiDs” may have so cut loose from the inter-subjective encounter that all we are left with is an impersonal discourse that refers only to itself. Lévinas's student, Jacques Derrida, is the relentless analyst of this kind of self-referential discourse that is revealed to have nothing human at its center. All semiotics, with its adherence to the irreducibility of the signifying aspect of language in the mode of representation, is subject to this kind of deconstructive, Derridean analysis. Lévinas, however, is interested in analyzing these “saiDs” in relation to a “saying” that is, as he terms it, prelinguistic – which is another way of stating that ethics must precede ontology.³

In *Invisible Cities*, Calvino, as did Sterne before him, points out the endlessly self-reflexive nature of the language of “saiDs”, even as this language gestures towards essences. As I have mentioned, the Khan believes

that the chess game managed “to disembody his conquests [in order] to reduce them to the essential (“scorporare le sue conquiste per ridurle all’essenza)”. Marco Polo then immediately calls into question the ontological efficacy of these gestures towards essence by focusing on the irreducible materiality and particularity of the signs that the Khan had taken as revealing the essential:

“Your chessboard, sire, is inlaid with two woods: ebony and maple. The square on which your enlightened gaze is fixed was cut from the ring of a trunk that grew in a year of drought: you see how its fibers are arranged? Here a barely hinted knot can be made out: a bud tried to burgeon on a premature spring day, but the night’s frost forced it to desist... Here is a thicker pore: perhaps it was a larvum’s nest; not a woodworm, because, once born, it would have begun to dig, but a caterpillar that gnawed the leaves and was the cause of the tree’s being chosen for chopping down ... This edge was scored by the wood carver with his gouge so that it would adhere to the next *square, more protruding ...*” (133; 131).⁴

The Khan – in his imperial desire to know, to represent, and possess his vast empire – had dreamed of a realm of essences detached from the messy particularity of the living and of the human. Marco Polo is now disabusing him of this fantasy.

I have been suggesting that Calvino, in Derridean and Sternean fashion, deconstructs a language that imagines it can articulate essences in an objective, impersonal manner. Such utterances are revealed to be always burdened by temporality, history, and materiality. But Calvino is not content with this deconstructive analysis. He is moving, I would suggest in conclusion, in a genuinely Lévinasian direction by suggesting that what is occluded in this single-minded search for essences is precisely ethics, or what Lévinas refers to as the transcendent otherness of the other person. In the final dialogue of the novel, Calvino names dialogue itself as the utopian place where a positive future can be born. As in Plato’s famous dialogue, *The Republic*, so in Calvino’s text (which is about the utopian city, as was Plato’s) it is clear that the city is a metaphor, or a sign, that describes the human soul. In this last section of the novel, the Khan has brought out his atlas and asks Marco Polo about his view of the future, based on all the marvelous cities he has seen, so many of which he has described to the Emperor. He admits to the Khan that we perhaps never escape our own subjective prisons: “*It is not the voice that demands the story: it is the ear*” (137; 135). Even if we engage in dialogue and listen to our interlocutor, Marco suggests, we may hear only

what we want to hear, and what we want to hear will shape the way our interlocutor speaks and even what he says – especially if he is a powerful emperor whom we, in his employ, might be tempted to flatter or at least please. Still, there is always the hope that we can escape from the prison of our purely subjective and autonomous consciousness, for the possibility of a positive future can be found in the pursuit of the invisible city that consists in

the dialogue of two passersby meeting in the crowd, ... of signals one sends out, not knowing who receives them. If I tell you that the city toward which my journey tends is discontinuous in space and time, now scattered, now more condensed, you must not believe the search for it can stop. (163; 164)

This city can be an inferno, it is true, but if we listen to the Other and thus begin to engage in dialogue, the city need not be hellish:

The inferno of the living is not something that will be; if there is one, it is what is already here, the inferno where we live every day, that we form by being together. There are two ways to escape suffering it. The first is easy for many: accept the inferno and become such a part of it that you can no longer see it. The second is risky and demands constant vigilance and apprehension: seek and learn to recognize who and what, in the mids of the inferno, are not inferno, then make them endure, give them space. (164; 165)

Calvino is here clearly drawing on Sartre, who famously remarked, in his play *Huis clos*, “l’enfer, c’est les Autres (Hell is other people)” (62). For Sartre, the Other is a threat to the autonomy of the self.⁵ For Lévinas, however, the Other is what calls me out of my self-enclosed world and for whose uniqueness I am uniquely responsible. In making a plea that the subject allow the Other “*spazio*”, Calvino is asking that we acknowledge the transcendent otherness of the other person and that we resist the imperial assimilation of the Other into our own consciousness. It is a risky business (“*è rischioso*”), but it is an opening towards a dialogue whose traces are visible in Calvino’s *Invisible Cities*.

What, then, is an invisible city? Is it a city of pure imagination, a city of which we always wish to hear once we have tired of the exotic city that we have just visited or that has just been described to us, and that has perhaps just lost its exotic charm? Is it a city of pure essences that have finally escaped from the burden of matter and time? Or is it rather the trace (“*la filigrana*”) of the eternal or the permanent to which we are open when we allow the Other to endure and give him the space that is the necessary prelude to dialogue?

NOTES

¹ For a skeptical perspective on the efficacy of dialogue similar to that found in *Invisible Cities* (first published in 1972), see *Palomar* (published in 1983), *Il fischio del merlo (The Blackbird's Whistle)*, *Romanzi e racconti* II. 891-896. Calvino's questioning whether or not birds can hold conversations recalls Laurence Sterne's famous passage on the starling in *A Sentimental Journey through France and Italy* 94-102, particularly the chapter entitled *The Passport / The Hotel de Paris*, 94-97.

² Calvino places in italics the sections of his novel that begin and conclude each chapter, and I shall honor his intentions by preserving the italics. It is precisely in these sections that the reader encounters the dialogues between Marco Polo and Kublai Khan.

³ For an ethical reading of Calvino, see Lollini 270-283. For *Le Dire et le Dit (The Saying and the Said)*, see *Autrement qu'âtre* 6-9. Unlike the chess-match in Calvino's novel, for Ljvinas "Le dire p̄cis̄iment n'est pas un jeu (saying is not a game)" (*Autrement qu'âtre* 6; *Otherwise than Being* 5).

⁴ McLaughlin remarks on how this passage comments upon the very medium of language as a signifier (107): "Again there is an important echo in Polo's words to describe the wood: 'vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato (you see how its fibres are arranged? Here a barely hinted knot can be made out)' ... The metaphor of wood confirms, if confirmation were needed, that again Calvino is also discussing here the medium of language. The words used recall the important passage in the 1963 letter to Mario Boselli about his own style...: 'La pagina ... è un spaccato di un legno, in cui si possono seguire come corrono le fibre, dove fanno nodo, dove si diparte un ramo (The written page . . . is like a cross-section of a piece of wood, in which one can follow the lines of the fibres, see where they form a knot, where a branch goes off)'. As McLaughlin notes, in this chapter Calvino "develops the then fashionable metaphor of chess and its rules, used by structuralists, particularly Saussure, to describe the arbitrariness of the signifier in its relation to the signified." See also Cannon.

⁵ See Markey, who notes this allusion to Sartre. For Markey, Calvino's "agonizing over the suspect Other" – in the Sartrean sense – is moderated in this novel" (i.e. *Invisible Cities*). As I argue, so does Markey, that here in Calvino's text "a human solidity is inferred". It is inferred, for Markey, "despite (or rather because of) the Khan's Sartrean description of life as the hell we make and share by living together" (108). See also Markey's discussion of Calvino's "suspect Other" in his first novel. *Il sentiero dei nidi di ragno (The Path to the Nest of Spiders)* and elsewhere in his earlier fiction (40ff.).

WORKS CITED

- Buber, Martin. *I and Thou*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993.
- Calvino, Italo. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver. San Diego, New York, London: Harcourt Brace and Company, 1974.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*. Volume secondo. Milano: Arnoldo Mondadori, 1992.
- Cannon, Joann. *Italo Calvino: Writer and Critic*. Ravenna: Longo, 1981.
- Hume, Kathryn. *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Kant, Immanuel. *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*. Translated by Norman Kemp Smith. New York: St. Martin's Press, 1965.
- Larner, John. *Marco Polo and the Discovery of the World*. New Haven and London: Yale UP, 1999.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Martinus Nijhoff: The Hague, 1974.
- Lévinas, Emmanuel. *Otherwise than Being Or Beyond Essence*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne UP, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. Paris: Livre de poche, 1992. Originally published in The Hague: Martinus Nijhoff, 1961.
- Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Interiority*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne UP, 1969.
- Lollini, Massimo. *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*. Genova: Marietti, 2000.
- McLaughlin, Martin. *Italo Calvino*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999.
- Markey, Constance. *Italo Calvino: A Journey Toward Postmodernism*. Gainesville: UP of Florida, 1999.
- Polo, Marco. *Milione. Le Divisament dou monde*. Edited by Gabriella Ronchi. Milano: Arnoldo Mondadori, 1982.
- Polo, Marco. *The Travels of Marco Polo*. Translated by Henry Yule. Revised by Henri Cordier. 2 Volumes. London, 1903. Reprinted, New York: Dover, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1947.
- Spence, Jonathan. *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. New York and London. W. W. Norton, 1998.
- Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy*. Ed. Graham Petrie. London: Penguin, 1986.

**ROMANCING THE STONE:
NAMING *THE STORY OF THE STONE*
IN THE NAME OF CONFUCIUS**

Kam-ming WONG
(The University of Georgia)

When Odysseus was washed ashore on the island of the Phaeacians after a shipwreck, he was alone without a stitch on him. He did not even have a name. His encounter with the one-eyed giant Polyphemos has taught him the wisdom of concealing his identity. It is significant that Homer (or whoever recorded the epic) lets Odysseus recover his authority and identity by retelling the story of his adventures after the sacking of Troy in the first person (Homer, IX, 91-103). In doing so, the epic poet injects a lyrical moment into an otherwise objective narration and paves the way for the hero's re-domestication. By contrast such a moment did not occur in Chinese narrative till mid-eighteenth century when *The Story of the Stone* (henceforth *The Stone*) appeared. Why did a culture that prides itself so much on the lyric poetry it has produced not give equal weight to lyricism in its narrative tradition?¹ The question becomes even more provocative when we recall that according to the *Analects* no less a figure than Confucius the sage himself had authored an autobiographical account of his own cultivation and development (*Analects*, 2.4). Let us also recall that in order to make good his escape, Odysseus tricks the Cyclops or one-eyed giant Polyphemos by identifying himself as "Noman." But once he feels safe with his followers out at sea he taunts the giant by naming himself as the famous Odysseus. Such a cavalier disclosure of his identity proves to be disastrous: By appealing to his father the sea-god Poseidon, Polyphemos shipwrecks Odysseus and nearly drowns him. Odysseus remains anonymous on the island of the Phaeacians and does not reveal his identity again till he begins to tell his story very much in the manner of a bard (*Odyssey*, IX, 92). Broadly speaking in strictly formal terms, what Homer has Odysseus do in the epic parallels what Cao Xueqin has the Stone do in his novel. And in both instances what happens, I would argue, has a great deal to do with Confucius' doctrine of "rectification of names."

The Doctrine of Rectification of Names

*Analec*s 13.3 records a dialogue between Zilu and Confucius:

Zilu said, “If the Lord of Wei left the government [zheng 政] of Wei in your hands, what would you attend to first?”

The Master said, “It would have to be the [rectification (zheng 正) of names I should think.” Zilu said, “[How can you be so far-fetched (yu 迂)? Why would you rectify [zheng 正] names?”

The Master said, “How boorish you are, You! In matters he knows nothing about one would expect the gentleman to show some reserve. If names are not [rectified] then speech [will not be attuned (*yan bu shun* 言不順 if speech is not attuned] then affairs are not brought to fruition; if affairs are not brought to fruition then ritual and music will not prosper; if ritual and music do not prosper then punishment and penalties will not be [on target]; if punishments and penalties are [on target] then the people will not know where to put hand and foot [shou zu 手足].” (Makeham, 35)

Before we consider the relevance or applicability of what Confucius says to *The Stone* let us note how radical the linking of rectification of names with the art of government must have appeared. The uncharacteristic conduct of both master and disciple underscores the novelty of Confucius’ insight and demonstrates how difficult it is to have one’s speech and ear attuned (*yanshun* 言順 / *ershun* 耳順; Hall and Ames, *Thinking Through Confucius*, 253-404). The punning of *zheng* 政 (government) with *zheng* 正 (to rectify) also illustrates the genius of a language rich in homonyms like Chinese to drive home a point by way of sound and etymology instead of logical argument.

We should also note that for Confucius to name a thing is not simply to confirm its existence; naming a thing also calls it into existence and calibrates its relevance to other things. And to the extent Confucius thinks of personal identity in relational terms, naming is a dynamic process that is a function of how the self relates to the other. It is also striking how important a role Confucius assigns to language in formulating the doctrine and to the ontological interdependence of the two terms: *mingzheng* 名正 (name rectified) and *yanshun* 言順 (speech attuned), especially if we subsume within it ritual action (*li* 禮) and music (*yue* 樂; Hall and Ames, *Thinking*, *ibid.*)² The singling out by Confucius of the figure of hand and foot for attention, on the other hand, correlates to a surprising degree the defining aspects of the dramatic action and concern of *The Stone*.

There is no doubt that Cao Xueqin had the doctrine of rectification of names in mind when he wrote *The Stone*. He literally stamped his novel with Confucius' signature when he named the hero Baoyu's father Jia Zheng, the given name "Zheng" being exactly the same word Confucius used for government in his doctrine. To the extent that the novel is autobiographical there is also something terribly subversive – even faintly patricidal about the name. Jia 賈 punning with jia 假(false) turns the head of a family or household into an emblem of "false government." The irony becomes multiple when we take into consideration another definition Confucius posits for the doctrine:

Duke Jing of Qi asked Confucius about government [zheng 政]. Confucius replied: "Let the lord be a lord, the subject a subject; the father a father; the son a son." The Duke said: "Excellent! If indeed the lord is not a lord, the subject not a subject, the father not a father; the son not a son, I could be sure of nothing anymore – not even of my daily food." (*Analects* 12.11)

By naming Baoyu's father Jia Zheng, i.e., False Zheng or Government, the author is letting the reader know that contrary to the image Jia Zheng projects he is no true Confucian father or patriarch. In other words, he is as such a character who fails to measure up to his given name. But with a novel with multiple ironies like *The Stone*, we must not judge such an important character as Jia Zheng too harshly too soon. There is in fact a turn for the better in the father-and-son relationship between Jia Zheng and Bao Yu after the near fatal beating Jia Zheng administered to Baoyu in chapter 32. Prompted by his disillusionment with Qing bureaucracy and its government, Jia Zheng grows increasingly more appreciative of Baoyu's accomplishments as a poet and by chapter 78 takes positive pride in displaying the son's poetic talents to his friends. The plot of the novel can thus be seen in a truly Confucian way as a movement towards rectifying Jia Zheng's name as a father in spite of the falsehood inscribed in his family name.

Attunement: Language and Ear

The exchange between Confucius and Zilu on rectification of names quoted above shows what happens when language is not attuned in human communication. Startled by the novelty of Confucius' answer to his question about government, Zilu accused his master of being "far-fetched;" irked by Zilu's apparent lack of respect Confucius retorted by calling the disciple a boor. That attunement is a central concern of Confucius there can be no

question: he cites it in an autobiographical sketch as an accomplishment that takes him nearly a lifetime to attain:

At fifteen [I set] my heart-and-mind upon learning; at thirty I took my [stand]; at forty I was no longer of two minds; at fifty I [knew] the [Mandate of Heaven 天命]; at sixty my ear was attuned (*ershun* 耳順) and at seventy I could give my heart-and-mind free rein without overstepping the mark. (*The Analects* 2.4)

It is surprising that in taking inventory as it were of his life long accomplishments, Confucius should place aural attunement on a higher plane than knowledge of Mandate of Heaven. On the other hand, it should come as no surprise if we recall the importance Confucius has attached to reciprocity and communication in interpersonal relationships. After all, as the graph *ren* 仁 (to be humane/humaneness) so vividly illustrates, to be fully human is for an individual person to interact with another person in a truly reciprocal manner. Still we should note the emphasis he has put on the ear and by extension on hearing. The use of the word *shun* 順 (attuned) also reminds us of the phrase *yan shun* 言順 (language attuned) he uses in his discourse on rectification of names. Thus in self-cultivation as well as in government, to be attuned aurally and linguistically is for Confucius of paramount importance. To know the Mandate of Heaven alone will not be enough, we must also learn to communicate what we know of Heaven to others. And to do so our ear must be attuned; we must, in other words, hear with the ear of the other.³

That the question of understanding is central to Cao Xueqin's narrative concern is made clear from the very beginning. Immediately after the narrator gives an account of the origin of the book and its history of transmission, he laments with resignation: "Pages full of idle words/Penned with hot and bitter tears:/All men call the author fool;/ None his secret message hears" (Hawkes, p.51). I have argued elsewhere that *The Stone* derives much of its irony from the epistemological gap that exists between character and reader.⁴ The same irony also comes into play if and when the reader fails to hear or decipher what the author has encoded in the text. As events unfold in the novel, the characters involved do not as a rule comprehend the import of these events: they as participants are for the most part blind or deaf to the allusive or prefigurative significance of what they do, see, or hear. I have also discussed at some length elsewhere how the author uses literary allusions to shed light on the libidinous and supernatural forces that drive the triangular relationship between the three young cousins, Baoyu, Daiyu and

Baochai.⁵ Here I shall focus on Cao's use of riddles and jokes to delineate the decline of the Jia house.

The first riddles we shall look at are paired in chapter 22 where Baoyu tries his hand at Zen enlightenment by composing a gatha and Jia Zheng guesses at riddles and is saddened by what they imply. The gatha, or Zen riddle, Baoyu writes resonates in the original with the doctrine of rectification of names in a way no translation can do justice to. I shall reproduce two versions in English to illustrate the point. The first is by Hawkes (1.440):

I swear, you swear,
With heart and mind declare;
But our protest
Is no true test.
It would be best
Words unexpressed
To understand,
And on that ground
To take our stand.

The second is by the Yangs (1.318):

Should you test me and I test you,
Should heart and mind be tested too,
Till there remain no more to test,
The test would be all the more be best.
When nothing can be called a test,
My feet will find [the ground
On which to take a stand].

It is not my intention to judge the relative merits of the two translations here. For the purpose of my analysis let me simply note that the Yangs' hews much closer to the original and manages to retain the key word "test" for as many times as idiomatic English allows. The word that Cao uses is "*zheng*" 證/證 meaning "test" or "prove/proof," which suggests a purposeful approach to establish truth. It is repeated seven times in the original to maximize its weight and significance. Cao does this, I believe, to drive home the connection between the word "test" and the words "government" and "rectification" all three of which sound exactly the same in Chinese. Thus by punning the key word for "test" in the gatha with its homonyms for "government" and "rectification," the author calls attention to the relevance of the

doctrine of rectification of names to the gatha and at the same time undermines it. If the reader's ear is fully attuned to Cao's language she/he will hear the resonance between the doctrine and the gatha as well as the dissonance precipitated by the intrusion of Confucian overtones into a moment of supposed Buddhist enlightenment. What this means is that the enlightenment Baoyu tries to capture with his gatha is still etymologically grounded in the Confucian tradition. For it to be truly enlightening, as I will show later, the gatha still needs to be rectified as it were in light of Daiyu's superior understanding.

The second set of riddles consists mostly of poems by the Jia sisters,⁶ Baochai, Jia Zheng, and a line contributed by Grandmother Jia the Matriarch. They were composed under the auspices of the imperial concubine Yuanchun to celebrate the lantern festival fifteen days after the start of the lunar New Year. At the request of the Matriarch, Jia Zheng did his part as a filial son by answering all the riddles but his own. He soon became distressed, however, by the ominous ring he heard in riddles written by the young women. I have no intention of analyzing the riddles one by one here, interesting though they surely are.⁷ My immediate concern is to show that even at a moment when Jia Zheng appears to be fully attuned he yet fails to hear the tragic overtones of the Matriarch's riddle.

The Matriarch's riddle reads as follows: "The monkey, being light of limb, stands on the topmost branch" (Yangs, 22.323; cf., Hawkes: "The monkey's tail reaches from tree-top to ground," 22.447). Jia Zheng answers it correctly as the fruit lichee but is completely oblivious to its homophonic allusion to the phrase "lizhi" 立枝 (stand on a branch) and the reverberations the figure of monkey sets in motion in the larger context of the novel. To make sure that the reader does not miss the point as Jia Zheng does, Cao describes Baoyu as "a monkey freed from its chain" (Yangs, 22.326) the moment Jia Zheng leaves the scene. And again in chapter 54 at another lantern festival, the Matriarch summons in a joke the legendary Monkey King Sun Wukong and traces the source of Xifeng's clever tongue to the urine she had once drunk from him. The association of Baoyu and Xifeng,⁸ pivotal members both of the Jia house, with the Monkey turns the figure perching atop a tree in the Matriarch's riddle into a representative of all its inhabitants and recalls the warning the late Qinshi⁹ gave Xifeng in a dream in chapter 13:

"You're such an exceptional woman, aunt, that even men in official belts and caps are no match for you. Is it possible you don't know the sayings that 'the moon waxes only to wane, water brims only to overflow,' and 'the higher the

climb the harder the fall'? Our house has prospered for nearly a hundred years. If one day it happens that at the height of good fortune the 'tree falls and the monkeys scatter' as the old saying has it, then what will become of our cultured old family?" (Yangs, 13.174)

Not privy as the reader is to the joke and the warning, Jia Zheng responds only to what the riddles of the young authors prefigure. Unattuned to the deeper and larger implications of the Matriarch's line, he sees only the fruit, never the scattering monkeys.

Putting Hand and Foot in the Right Place

To be more fully attuned to "the secret message" Cao wants him/her to hear, however, the reader must not only grasp the riddle, the joke and the warning all at once but also take note of where the monkey and by extension a character stands or where it/he/she "puts its/his/her hand and foot" (*cuo shouzu* 措手足). When Confucius says, "at thirty I took my stan[d]" (*wu sanshi er li* 吾三十而立) the word he uses *li* 立 is the same as the word "li" in "lizhi" 立枝 (stand on a branch): it graphically depicts "a person standing on the ground (presumably) on his/her two feet." It is a posture that marks humanity as distinct from beasts. Taking a stand thus implies taking a position in society that carries with it a generally recognized degree of humanity and autonomy. It is an act of claiming one's place in society, of delimiting boundaries to set the self apart from the other. To do so in as fully human a way as possible, however, one must know exactly where to put or set one's foot – to know in other words where and when to stop "zhi zu" 知足 (to know that one has enough, or to be content). This I think is what Confucius has in mind when he tells us, "at seventy I could give my heart-and-mind free rein without over-stepping the mark." Knowing when one has enough or where to set one's foot represents therefore for Confucius the highest stage of self-cultivation, a stage one reaches only after one's ear has been attuned. And this is why he specifies the condition that "people will not know where to put hand and foot" as the ultimate consequence of names not being rectified. I must confess, however, that the full significance of such a specification still escapes me. At this point I can only call attention to the well-known passage in the *Great Preface* (*shi daxu* 詩大序) where the image of hand and foot is invoked to extend the power of poetry:

The poem is that to which what is intently on the mind (*chih*) goes. In the mind (*hsin*) it is "being intent" (*chih*); coming out in language (*yen* [yan] 言), it

is a poem. The affections (ch'ing) are stirred within and take on form (hsing) in words (yen 言). If words alone are inadequate [bu zu 不足], we speak them out in sighs. If sighing is inadequate, we sing them. If singing them is inadequate, unconsciously our hands dance them and our feet tap them [shou zhi wu zhi zu zhi dao zhi 手之舞之足之蹈之]. (Owen, 40-41)

If dancing with one's hands and feet goes beyond what poetry can do in giving expression to one's feelings, it is easy to understand why it is so egregious for the people not to know where to put their hand and foot. And, one might observe in an aside, why it is so perverse for the Chinese to have bound their women's feet.

Keeping what Confucius said about hand and foot in mind, we can now return to the gatha Baoyu wrote in chapter 22. First of all, let's recall its last two lines: "When nothing can be called a test,/My feet will find [the ground on which to stand]." and that the word "li 立 (stand)" is the same as the "li" 立 in "lizhi" 立枝 (stand on a branch) and "sanshi er li" 三十而立 (at thirty I took a stand). Second, despite the apparent state of transcendence it intimates, as I tried to point out above, the gatha is still firmly grounded in Confucian doctrine – zheng 證/證 "test" being homophonous with zheng 正 "rectification" and zheng 政 "government." Daiyu too finds the gatha lacking and amends it with two additional lines: "When there is no ground on which my feet can stand/Only then will it be truly clean" (Cao, 22.223). The phrase that Daiyu uses, "ganjing" 干淨 (clean or free of impurities), is in this context synonymous with "void" or "emptiness" and connotes a higher state of enlightenment – a state in which the ground in a strikingly postmodern sense has been removed. But an intertextual reading across the novel reveals that even Daiyu is not attuned to the whole range of overtones the phrase generates. For an attentive reader, a pattern of prefigurations has been repeatedly foregrounded by numerous allusions. Unbeknown to Daiyu, the phrase "ganjing" harks back not only to the concluding line of the fourteenth song Baoyu heard in his dream in chapter 5, but also to a poem Zhen Shiyin (whose name allegorically translates as "Herein True Events Concealed") overhears in chapter 1 which foreshadows a fire that destroys everything he owns. It also looks forward to a line Liu Laolao the peasant woman supplies in a drinking game in chapter 40: "A big fire burns the hairy caterpillar" (*da huo shao le maomaochong* 大火燒了毛毛蟲; Yangs, 599). In this light, the riddle contributed by the Imperial Concubine Yuanchun proves to be far more ominous than Jia Zheng realized, for its answer, a firecracker, prefigures not only

the premature death of its author but also the explosive conflagration that will eventually consume the Jia house.¹⁰ In this context the joke Xifeng tells in answer to the Matriarch's joke in chapter 54 signals yet again the impending doom that awaits the Jia house. In her joke Xifeng makes fun of a man who is hard of hearing and therefore cannot understand why a crowd of spectators should disperse when a house-size firecracker is prematurely set off. Such a pattern of prefigurations repeatedly articulated by so many heavy-weight characters leave no doubt that as originally conceived a fire will in the end burn the Jia house to the ground. So without in the least suspecting it, Daiyu too has rounded off Baoyu's gatha with a line that grounds it squarely in the tragic destiny that the author has intended for his characters. But ironically a house burned to the ground can actually signify a moment of true enlightenment if its owner can make light of his loss and welcome the freedom that it brings. It is in other words still a matter of knowing where to put one's foot or take a stand even when the ground is literally pulled from under one's foot. Or for that matter to clap with one hand and hear the sound.

Zhuangzi (fourth century BCE) and the Butterfly Dream

Key as the element of language demonstrably is to the doctrine of rectification of names we must not conclude that Confucius' reliance on language is absolute. In a move as surprisingly radical as claiming that the art of government is no more or less than a rectification of names, Confucius is reported to have expressed his wish not to speak any more:

The Master said: "I wish to speak no more." Zigong said: "Master, if you do not speak, how would little ones like us still be able to hand down any teachings?" The Master said: "Does Heaven speak? Yet the four seasons follow their course and the hundred creatures continue to be born. Does Heaven speak?" (*The Analects*, 17.19)

For the sage who has himself consistently valorized the efficacy of language to underscore so emphatically in the name of Heaven the limitation of human speech is to put him in the company of such post-modern thinkers as Derrida.¹¹ It also makes him sound tantalizingly as cosmic as his reputed senior contemporary Laozi the Daoist patriarch who opens the Daoist classic *Dao de jing* 道德經 (*The Way and Its Power*) with the lines: "The Dao that can be spoken of is not the constant Dao/ The Name that can be named is not the constant Name" (Chen, Laozi, 53). So when Confucius said that at fifty he knew the mandate of Heaven and at sixty his ear became attuned, his

attunement embraces both human speech and the non-verbal language of the Dao. It is the kind of attunement, I would further argue, that enables a later Daoist thinker Zhuangzi or Zhuang Zhou to dream of the butterfly dreaming of him. Situated as it is textually at the end of the chapter “Discourse on Equalization of Things,” *The Butterfly Dream* grounds Zhuangzi’s concept of perspectivism.

Once [Zhuang Zhou] dreamt he was a butterfly, a butterfly flitting and fluttering around, happy with himself and doing as he pleased. He didn’t know he was [Zhuang Zhou]. Suddenly he woke up and there he was, solid and unmistakable [Zhuang Zhou]. But he didn’t know if he was [Zhuang Zhou] who had dreamt he was a butterfly, or a butterfly dreaming [it] was [Zhuang Zhou]. Between [Zhuang Zhou] and [the] butterfly there must be [a] distinction. This is called the Transformation of Things.” (Watson, 45)

In a move that anticipates Darwin, Zhuang Zhou enters into the heart-and-mind of the butterfly and weighs the possibility of a butterfly dreaming about a philosopher. Given the dominant humanism of Confucianism, such a move is startlingly relativistic and leveling. By putting an insect on the same footing as a human, the dream conceptually dissolves the boundary separating the species and allows a human imaginatively to assume in a dialogic fashion the perspective of a radical other. We should also note that the dream has been recalled by Zhuang Zhou in the past tense and in the third-person. Such a narrative stance or strategy introduces an ironic gap between the narrator and the dreamer in much the same way Cao Xueqin objectifies the first-person narration of *The Stone*. Occupying such an in-between boundary position, the narrator as the third-term embraces at once both the inside and the outside while preserving his – or dare we say its – freedom to move at will from the perspective of one self to the other. Such freedom of movement is critical for preserving one’s self or personhood. But it is imperative to remember that while we empathize with a radical other, we must retain at the same time a sense of self in order to find our way back to our subject position. As Zhuangzi so emphatically insists, the distinction between self and other is indispensable for self-transformation. Total coincidence of self and other can only bring about the obliteration of one or the other. It is for the same reason that Cao differentiates between the Stone as narrator and Baoyu as the hero of its story. Without such a distinction transformation cannot occur. And transformation of the Stone into the jade pendant Baoyu wears is what sets *The Stone* in motion.¹²

Romancing the Stone – What Is in A Name Anyway?

By any measure to imagine a philosopher dreaming a butterfly dreaming him certainly qualifies as a radical move. But Cao has moved even further than Zhuangzi in having a stone dream and narrate its story. And to ensure that the reader stays tuned to all the overtones or frequencies that such a move generates, be the reader human or extraterrestrial, Cao introduces the Priest Kongkong 空空 or Double Void as a mock reader. In this role it is imperative that Kongkong reads the story inscribed on the Stone the second time before agreeing to transmit it for publication. It takes a second reading for him to tune in on all the frequencies. The story he reads is named simply by the Stone *The Story of the Stone*. Having read the story the second time, the Priest becomes truly enlightened. As a result, he changes his name to Passionate Monk (qingseng 情僧) and rename the story *Qingseng lu* 情僧錄 (*The Tale of the Passionate Monk*) – thus appropriating it and romancing it. As if afraid that the reader might still be bound to only two bands of frequencies, Cao has another reader name the story *Fengyue baojian* 風月寶鑒 (*Pecious Mirror of Breeze and Moonlight*) and himself in the capacity of editor change the name yet again to *Jinling shier chai* 金陵十二釵 (*Twelve Beauties of Jinling*). The title that has been used for popular editions of the novel, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*A Dream of Red Mansions*)¹³, was actually invented by the editors, Gao E 高鶚 and Cheng Weiyuan 程偉元 when they published the novel for general distribution in 1792. How would Cao feel about the name *A Dream of Red Mansions*? I don't think he would really care. Having abandoned himself to a Zhuangzian exercise in perspectivism, he would probably accept any title a reader chooses to give to his novel. This, I submit, is in the final analysis the doctrine of rectification of names in practice. With his ear fully attuned – at least at sixty, Confucius might dream about the bewildering array of names garnered by the novel. But I doubt he would lose any sleep over them.

Coda – Dialogic Resonance and the Bakhtinian Connection

Generally recognized as the greatest work of fiction in the Chinese tradition, *The Stone* has been studied from a wide spectrum of perspectives but remains open to novel approaches. In my paper I have tried to break new ground by reading it in light primarily of the Confucian concept of rectification of names and correlatively of Zhuangzi's butterfly dream. In the interest of

time and space, I have focused on two key aspects of this central Confucian concept – namely language and attunement. I have argued that in naming his novel and his hero's father and in his use of language and narrative strategies, Cao Xueqin the author has drawn heavily from the teachings of the sage¹⁴ and juxtaposed them with Daoist and Zen notions of enlightenment. It seems to me that the emphasis Cao has placed on attunement as a necessary condition for self understanding and relation to the other and on intertextuality as a way to comprehend the meaning of text, life and social relationships resonates not only with Zhuangzi's perspectivism but also with Bakhtin's dialogism. It is not my purpose here to elaborate on this Bakhtinian connection. But I do believe that reading a novel as heteroglossic as *The Stone* with a "dialogic imagination" somewhere in the future would provide a proper border for a meeting of East and West.

NOTES

¹ For discussions of the lyric tradition in Chinese literature, see Lin and Owen, ed., *The Vitality of the Lyric Voice*; Yu-kung Kao, "lyric Vision in the Chinese Narrative Tradition: A Reading of *Hung-lou Meng* and Ju-lin Wai-shi," in Plaks, ed., *Chinese Narrative*, 227-243, and Kam-ming Wong, "Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction," in Plaks, ed., *Chinese Narrative*, 203-226.

² For a thoughtful discussion of the concept of *li* as formulated by Confucius, see David Hinton, tr., *The Analects* (Washington, D.C.: Counterpoint, 1998), Introduction, XI-XXXV.

³ In this context it is interesting to note that the image of ear figures prominently in at least two of Shakespeare's plays. In *Hamlet* Claudia pours poison into the murdered king's ear; in *Julius Caesar*, Anthony woos the Romans by imploring them to lend him their ears. For a provocative discussion of the ear as an important image in Nietzsche by Jacques Derrida, see Christie V. McDonald, ed. and Peggy Kamuf, tr., *The Ear of the Other: Autobiography, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida* (New York: Schocken Books, 1985).

⁴ Kam-ming Wong, "Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and *Lyrical fiction*," in Plaks, ed., *Chinese Narrative*, 203-226.

⁵ Kam-ming Wong, and "The Allure of Melancholy: The Anxiety of Allusion in *Hongloumeng*," in Wolfgang Kubin, ed., *Melancholy and Society in China* (Peter Lang, 2000), 613-261.

⁶ Namely, Yuanchun, Yingchun, Tanchun, and Xichun. The four sisters, or more properly cousins, all have the character chun 春 (spring) in their names

because the oldest of them Yuanchun (Cardinal Spring) the imperial concubine was born in the first lunar month and the other three were subsequently given the same character in their names to designate their generation. Punning the first character in their respective names in order of their age, Cao also brings the concept of rectification of names into play: Homophonously Yuan 元 (Cardinal), Ying 迎 (Welcome), Tan 探 (Quest) and 惜 (Cherish) now jointly reads: “yuan 原 ying 應 tan 嘆 xi 惜” (originarily deserving of lamentation and pity/ certainly ought to be lamented and pitied).

⁷ I have given a more extended analysis of these riddles in “The Allure of Melancholy.” See also Cai Yijiang 蔡義江 *Honglouloumeng shi ci qu fu ping zhu* 紅樓夢詩詞曲賦評注 (Beijing: Beijing chubanshe, 1979), 140-154.

⁸ A paternal niece of Baoyu’s mother Lady Wang, Wang Xifeng is universally recognized not only as the most capable of all the women in the Jia household but by some as even more so than her husband. By winning the approval and favor of the most powerful woman in the clan, namely the Matriarch Grandmother Jia and by demonstrating for all to see her formidable managerial skills, Xifeng secures her dominance over all but a handful of characters in the novel.

⁹ Married into the Ning branch of the Jia house, Qin Shi is an honorific of Qin Keqing (The Lovely Dear). She was adopted from an orphanage and grew up to be an extremely attractive woman. Early in the novel she contracts an incurable disease and dies when she is in her twenties.

¹⁰ I have discussed the fire motif in greater detail in “The Allure of Melancholy.”

¹¹ David Hinton sees this passage as Confucius’ way of intimating that “the most profound level of his teachings is the silent voice of Heaven’s natural process” and that “the Ritual [li 禮] structure of society is part of a much larger weave, the Ritual structure of natural process” (Hinton, *The Analects*, XXVIII-XXIX). And as such, what Confucius says here resonates with the Daoist view of the cosmos. For an insightful discussion of the importance of “hearing” to Confucius’ concept of learning, see Lau, *Confucius: The Analects*, Introduction, 45-57. But even here Hinton cites the following example to underscore the occasion for silence in Confucius’ teaching: “Adept Kung said: “When the Master talks about civility and cultivation, you can hear what he says. But when he talks about the nature of things and the Way of Heaven, you can’t hear a word” (Hinton, *Analects*, Introduction, XXVIII).

¹² In the original manuscript Cao was careful to distinguish the stone that was transformed into the jade pendant Baoyu wears from the Divine Luminescence Stone Page of whom Baoyu is the earthly incarnation. The distinction between the stone and Stone Page has been erased in the popular edition and with it the ironic gap between the narrator and the hero. The Yangs follow the manuscript in their translation and Hawkes the popular edition.

¹³ In the English speaking world, the novel is generally known as *The Dream of the Red Chamber*. In my paper I have rectified it by using Yangs' translation, *A Dream of Red Mansions*. For a discussion of the term "red mansion" vis-à-vis "red chamber," see Hawkes, Introduction, 19.

¹⁴ In making such an argument I am well aware that *The Story of the Stone* has generally been considered a text with an anti-Confucian orientation. What I tried to demonstrate by my analysis is that contrary to this generally accepted view, Confucian though in its original form informs and shapes Cao's conception and perception in the writing of his novel.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

Ames, Roger T., Winal Dassanayake, and Thomas P. Kasulis, eds., *Self as Person in Asian Theory And Practice*. Albany: SUNY Press, 1994.

Ames, T. Roger and Henry Rosemont, Jr., trs. *The Analects of Confucius: a Philosophical Translation*. New York: Ballantine Books, 1998.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U. of Texas P., 1981.

Bakhtin, M.M. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Ed. Pam Morris. London: Edward Arnold, 1994.

Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Tr. Vern W. McGee. Austin: U. of Texas P, 1986.

Cai, Yijiang, "Honglou meng" shici qufu pingzhu. Beijing: Beijing chubanshe, 1979.

Cao, Xueqin. *Honglou meng bashihui jiao bun*, 4 vols. Ed. Yu Pingbo. Hsianggang: Zhonghua, 1974.

Chan, Hing-ho. *Nouvelle edition critique des Commentaires de "Zhiyanzhai" sur le "Reve dans le Pavillon rouge."* Paris: Editions Champ Libre, 1972.

Confucius. *The Analects*. Tr. D.C. Lau. London: Penguin, 1979.

Confucius. *The Analects*. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998.

Confucius. *Lunyu yizhu*, 2nd ed. Ed. Yang Bojun. Xianggang: Zhonghua, 1994.

Chuang Tzu [Zhuangzi]. *Basic Writings*. Tr. Burton Watson. New York: Columbia UP, 1964.

Chuang Tzu [Zhuangzi]. *The Inner Chapters*. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998.

Chuang Tzu [Zhuangzi]. *Zhuangzi jinzhū jinyi*, 2nd ed. Ed. Chen Guying. Xianggang: Zhonghua, 1995.

Hall, David L. and Roger T. Ames. *Thinking Through Confucius*. Albany: SUNY Press, 1987.

Hall, David L. and Roger T. Ames. *Anticipating China: Thinking Through the Narratives of Chinese and Western Culture*. Albany: SUNY Press, 1995.

- Hawkes, David, tr. *The Story of the Stone* (A Chinese Novel by Cao Xueqin in Five Volumes), vols.1-3. New York: Penguin Books, 1984.
- Hegel, Robert E. and Richard C. Hessney, eds. *Expressions of Self in Chinese Literature*. New York: Columbia UP, 1985.
- Homer, *The Odyssey* (A Norton critical edition). Tr. and ed. Albert Cook. New York: Norton, 1993.
- Hsia, C. T. *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*. New York: Columbia UP, 1968.
- Kao, Yu-kung. "Lyric Vision in the Chinese Narrative Tradition: A Reading of *Hung-lou Meng* and *Ju-lin Wai-shih*." In Plaks, ed., *Chinese Narrative*, 227-243.
- Lao Tzu [Laozi]. *Laozi zhuyi ji pingjie*. Ed. Chen Guying. Xianggang: Zhonghua, 1993.
- Lao Tzu [Laozi]. *Tao Te Ching*. Tr. D.C. Lau. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Lao Tzu [Laozi]. *Tao Te Ching*. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 2000.
- Li, Wai-yee. *Enchantment and Disenchantment: love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Lin, Shuen-fu. "Chia Pao-yu's First Visit to the Land of Illusion: An Analysis of a Literary Dream in an Interdisciplinary Perspective." *CLEAR* 14 (1991), 77-106.
- Lin, Shuen-fu and Stephen Owen, eds. *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Lu, Tonglin. *Rose and Lotus: Narrative of Desire in France and China*. Albany: SUNY Press, 1991.
- Makeham, John. *Name and Actuality in Early Chinese Thought*. Albany: SUNY Press, 1994.
- Miller, Lucien. *Masks of Fiction in the "Dream of the Red Chamber"*. Arizona: University of Arizona P., 1975.
- Minford, John, tr. *The Story of the Stone*, vols.4-5. Harmondsworth: Penguin, 1982 and 1986.
- Naquin, Susan and Evelyn S. Rawski. *Chinese Society in the Eighteenth Century*. New Haven: Yale UP, 1987.
- Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Plaks, Andrew H. *Archetype and Allegory in the "Dream of the Red Chamber"*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Plaks, Andrew H., ed. *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- Rolston, David, ed. *How to Read the Chinese Novel*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Spence, Jonathan. *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi emperero: Bondservant and Master*. New Haven: Yale UP, 1966.

Tu, Wei-ming. *Humanity and Self-Cultivation: Essays in Confucian Thought*. Berkeley, Calif.: Asian Humanities Press, 1979.

Tu, Wei-ming. *Centrality and Commonality: An Essay on Chung-Yung*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1976.

Wang, Jing. *The Story of the Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in "Dream of the Red Chamber," "Water Margin," and "The Journey to the West."* Durham: Duke UP, 1992.

Wong, Kam-ming. "Point of View and Feminism: Images of Women in *Honglou Meng*." In: Anna Gerstlacher et al., eds., *Women and Literature in China*. Bochum: Brockmeyer, 1985, 29-97.

Wong, Kam-ming. "Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction." In: Plaks, ed., *Chinese Narrative*, 203-226.

Wong, Kam-ming. "The Allure of Melancholy: The Anxiety of Allusion in *Hongloumeng*." In Wolfgang Kubin, ed., *Symbols of Anguish: In Search of Melancholy in China* (Bwen: Peter Lang, 2000), 213-261.

Wu, Shih-ch'ang. *On the "Red Chamber Dream."* Oxford: Clarendon Press, 1961.

Yang, Hsien-yi and Gladys Yang, trs. *A Dream of Red Mansions*, vols.1-3. Peking: Foreign Languages Press, 1978.

Yee, Angelina. "Counterpoise in *Honglou meng*." HJAS 50-2 (December 1990): 613-650.

Yee, Angelina. "Self, Sexuality and Writing in *Honglou meng*." HJAS 55-2 (December 1995), 373-407.

Yu, Anthony C. *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in "Dream of the Red Chamber."* Princeton: Princeton UP, 1997.

Yu, Ying-shih. "*Honglou meng*" de liangge shijie. Taipei: Lianjing, 1978.

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ: СИТУАТИВНОСТЬ И ДИАЛОГИЗМ

Алина ВЕНКОВА

Там, где порядок вещей оказывается поколебленным, зияет пропасть между чужой провокацией и собственной продуктивностью.

Бернхард Вальденфельс¹

Необычные проявления современного художественного опыта заставляют задаться вопросом о возможности диалога в условиях непрерывного изменения границ и форм художественной активности. Современное искусство ошутимо озабочено проблематизацией границы – границы между искусством и жизнью, привычным и инновационным, живым и мертвым, мужским и женским, божественным и inferнальным, что в конечном счете, может быть определено как интерес к сферам Своего и Чужого. Заключенное в актуальном искусстве напряженное, образующееся из взаимопроникновения Далекого и Близкого, формирует диалогические структуры, не характерные для художественной практики прошлого.

Любой диалог предполагает возникновение смысла в отношении, в столкновении с другими смыслами. М. Бахтин говорит о необходимости слышать «чужой голос» в воспринимаемом высказывании. То, с чем вступаешь в активное взаимодействие, не может восприниматься как безличное. Возможность диалога заключена в восприятии Другого как Чужого.

Другой смысл изначально воспринимается как Чужой. Задача диалога – сформировать третий смысл, превышающий или отличный от первичных. Основной нерв – модус взаимодействия Своего и Чужого. Диалог, понятый как взаимодействие, допускает различные формы общения с Чужим: преодоление, подавление, сговор, конфликт, подчинение, вовлечение.

«Чуждость и ответ составляют единое целое, но таким образом, что чужое бросает нам вызов тем, что оно уклоняется от схватывания и тем, что выходит за пределы понимания».² Тем самым Б. Вальденфельс ставит вопрос о топонимике чужого. Чужое таит опасность и суть ее заключается в невозможности обнаружения «места чужого».

Чужое невозможно определить исходя из него самого, но только от противного: чужое – не свое, не родное, не известное, не знакомое. Чужое атрибутируется как внесистемное, внепорядковое, запредельное. Приближение к чужому, предполагает нащупывание, обнаружение границы и ее преодоление.

Вслед за Ж. Батаем опыт может быть определен как «скольжение от неизвестного к известному»,³ то есть отталкивание от чужого. Возникающие в результате модусы экзистенции, тесно связаны со «стилями чуждости» и формами явленности чужого. Имеет значение также коммуникативный аспект опыта: формы взаимодействия с Чужим. Самотехника, в понимании М. Фуко, как придание себе экзистенциальной формы, напрямую зависит от формируемых во взаимодействии структур опыта и раскрывается в формах художественной активности, которая все реже описывается в терминах эстетической деятельности и все чаще выступает продолжением жизненного горизонта.

Проблематика актуального искусства такова, что единственной связующей нитью различных художественных практик является смещение пластов опыта, а методом – проблематизация границы. Обязательная для хрестоматийного постмодернизма игра с границей между массовым и элитарным, не представляет сегодня былого интереса, так как современная художественная практика ориентирована на работу с глубинными аспектами опыта, лежащими вне сферы господства устойчивых стереотипов культуры.

Интерес к взаимодействию текста и контекста, характерный для постмодернизма, угасает в результате неспособности текста к эффективному самообновлению. Налицо «усталость текста», нуждающегося в эффективной подпитке извне. Искусство стоит перед проблемой накопления энергетического потенциала. Отсюда жестовость поведения вновь оказывается успешной тактикой художественного высказывания. Абсолютная необходимость жеста говорит о возрождении авангардистских настроений в искусстве. В современном искусстве работают сложившиеся на протяжении XX века хорошо узнаваемые авангардные приемы: создание реальности, отличной от обыденной, инверсия эстетического и внеэстетического, максимализм и целостность поведенческих арт-стратегий и, в первую очередь, усиление прагматического аспекта искусства, его направленность на жизненную практику.

Некоторая частичная авангардность современного художественного опыта по-новому высвечивает проблему границы, актуальную для

авангарда прошедшего столетия. Различие коренится в целях: авангард прошлого стремился к определенности, к переходу от одного известного порядка (социального, мировоззренческого, эстетического) к другому – заново формируемому, но в равной степени определенному. Определимость нового закреплялась в сопровождавших художественную активность манифестах и декларациях, составивших значительную долю наследия авангардистов. Особенность современного художественного опыта, использующего авангардистский инструментарий, – в стремлении к обнаружению и отработке незафиксированных аспектов опыта, таких форм практики и переживаний, которые слабо поддаются вербализации и рефлексии.

Одним из наиболее ярких примеров является практика немецкого художественного движения под названием *LebensKunstWerk* (LKW) – «произведение искусства жизни». Основной задачей LKW является размывание и без того подвижной границы между искусством и жизнью. При этом акцентируется не ситуация преодоления границы, а возможность ее игнорирования – искусство жизни понятое как художественная практика. LKW может быть расценен как род игры, но игры экзистенциальной, цель которой открытие нового я, нового опыта мира, что само по себе является задачей скорее модернистского, а точнее авангардного проекта, чем игрой в постмодернистском понимании – игрой ради самой игры. «Происходит вовлечение в игру, в делящуюся рефлексией собственного положения, в постоянное экспериментирование. Искусство жизни открывает свободное пространство процесса поиска».⁴ Очевидно, что подобная установка жестко связана со способностью принимать решения, что также характерно для авангардного художественного мышления и противоположно постмодернистской ампутации цели и профанации воли.

В коммуникативном аспекте LKW формирует ситуацию неразличимости границы, где все может рассматриваться как единое поле, сплавливающее различные горизонты. LKW упраздняет различие между художником и не-художником, ставя между ними знак равенства. В этом немецким художникам видится возможность новой оптики – «проницаемости непроницаемого». Общение происходит не между художником и зрителем, а между реципиентом и миром, заставаемом каждый раз в новой неповторимой ситуации. Речь идет об обретении опыта невыразимого, чья природа в большой степени телесно-аффективна. «Комму-

никация в жизненных проектах не ограничивается обменом сообщениями, но охватывает всего Человека в его настоящей биографической, социальной и эстетической ситуациях».⁵

Искусство ЛКВ требует от субъекта, позиционирующего себя как художника жизни, полной вовлеченности в процесс взаимодействия. Речь идет не об обмене сообщениями с миром или другим субъектом, а о взаимодействии, предполагающем телесно-аффективный, интеллектуальный, социальный контакт.

В отечественном искусстве сходную модель поведения демонстрируют художники товарищества «Новые тупые»,⁶ чья деятельность может быть истолкована как реализация программы «искусства жизни». «Новые тупые» по отношению *ко всем* равноудалены/приближены. Они с легкостью проходят сквозь социальные коды, играя и обыгрывая их тем, что просто «живут вопреки логике смысла и успеха».⁷ Примечательна отмеченная равноудаленность/приближенность по отношению *ко всем*, поскольку позиционирование себя в качестве художника жизни доступно всякому. Пафос демиурга-креатора здесь не уместен. Художники добровольно лишают себя права на «избыточное знание», на чем настаивал модернизм. Единственно возможное в этой ситуации знание – знание жизни, может быть выражено и передано исключительно в опыте, который в свою очередь должен быть разделен или прожит, но едва ли понят интеллектуально. Диалог начинается с символического протягивания руки, приглашения к совместному проживанию разворачивающейся ситуации. Уникальность состояний рецепции заключена в их неповторимости, так как жизненная среда, составляющая неотъемлемую часть произведения искусства жизни, обладает свойствами текучести и изменчивости.

Художественная деятельность ЛКВ и «Новых тупых» стремится подчеркнуть неразличимость границ и ситуаций перехода, сгладить противоречия между традиционно антагонистическими зонами: искусства и жизни, своего и чужого, привычного и инновационного. Подобные практики ставят своей задачей принципиальную разработку возможности слияния опыта искусства с опытом жизни, не конкретизируя спектр зон их возможного взаимодействия. Налицо стремление к терапевтическому эффекту, к сглаживанию травм общения с современным искусством. Выстраивающийся в результате опыт может быть characterized как изначально позитивный, направленный на возможность обретения согласия с миром.

Однако, значительно чаще современное искусство прибегает к прокативным стратегиям, заостряя внимание реципиента на не всегда очевидных пограничных состояниях. Указание на границу, ускользнувшую от культурной или социальной рефлексии, с одновременной демонстрацией стратегии ее возможного преодоления составляет нерв большинства актуальных художественных практик.

В наиболее общем виде проблематика обнаружения и преодоления границ может быть сведена к работе с областями Своего и Чужого, понятыми максимально широко: культурно артикулированного и профанного, традиционного и инновационного, адаптированного и враждебного, привычного и пугающего.

Интерес к возможности обнаружения диалогических структур художественной практики, разрабатывающих проблематизацию границы Своего и Чужого предполагает внимание к топонимике Чужого. С одной стороны, Чужое традиционно понимается как враждебное, не родное, с другой стороны, оно трудно определимо и характеризуется как непредставимое. Именно неопределенность и неопределимость Чужого порождают чувство страха, сопровождающее попытку вступить с ним во взаимодействие.

Неуловимость природы Чужого не лишает его возможности определенным образом проявляться на событийном уровне. К варьирующимся характеристикам чуждости можно отнести некоторый inferнальный блеск, сдержанную агрессию, таимую опасность, ускользание от инструментов контроля. С точки зрения «Своего», Чужое воспринимается как патология, нечто, находящееся по ту сторону границы привычного и допустимого. В качестве наименее опасных форм Чужого допускается семантический ряд иных культур, другой язык. Здесь оппозиция Свое-Чужое раскрывается как осмысление понятий родина-чужбина. Попадание на Чужбину сопряжено с пересечением границы, и как любой переход такого рода сопровождается изменением статуса, от земляка к иноземцу. В этом смысле исследование сознания иностранца на чужбине может быть осмыслено как раскрытие опыта субъекта, находящегося на территории Чужого, в сфере запретного.

И здесь, зачастую, художественной практикой используется метод узнавания себя через отталкивание от чужого. Интересный пример демонстрации работы этого механизма в культуре демонстрирует выставка Московской концептуальной школы «Шизокитай», проходившая

в 1991 году на ВДНХ.⁸ Целью акции явилось исследование возможности наложения семантической матрицы одной культуры (китайской) на систему канонов другой (советский тоталитарный лексикон) с одновременным исследованием особенностей функционирования «китайского дискурса» в русском сознании.⁹ В конечном итоге «Шизокитай», находясь в русле методологии анализа культурных феноменов, предложенной группой «Медгерменевтика», стремится очертить границы культурной патологии диагностируемой, в данном случае тоталитарной советской культуры. «Привнесение инокультурного элемента, вернее, наблюдение за механикой его воздействия, становится своего рода внешним анализом, необходимым для того, чтобы правильно поставить диагноз».¹⁰ Основным эффектом осуществляемых процедур становится *мутация Чужого* – исходных элементов – прообразов китайской и советской культур. Вместо возможного излечения происходит дальнейшее усугубление болезни в направлении нарастания шизофреничности ее проявлений. «При анализе дальнейшего развития отношений, в которые вступают задействованные элементы, относящиеся к разнопорядковым значимым рядам, мы становимся свидетелями растущей множественности значений. Эти значения проявляются с разной интенсивностью в зависимости от числа актуализированных связей в пространстве экспозиции, и число их продолжает расти и расти, и постепенно вся эта уже чрезмерно усложненная конструкция поглощает некогда стройную систему, ее породившую, размывает ее, становится обратной себе, логика ее связей утрачивается, она рассеивается и выражается некой туманностью, неотличимой от странной и хаотичной пустоты».¹¹ Налицо механизм разрушения семантического порядка одной культуры инструментарием другой, понятым как набор внешних атрибутов. Несмотря на ясно прочитываемую постмодернистскую интонацию, провокативный пафос и направленность на социальный контекст выдают черты авангардистского мышления, с той лишь разницей, что «Шизокитай» не открывает возможности нового порядка взамен разрушенного.

Обнажение подвижности границы (в случае «Шизокитая» культурно-идеологической) относится к интеллектуальным провокативным стратегиям, заставляющим реципиента выстраивать новую форму ответа. Сложность герменевтической ситуации, открывающейся в этой перспективе, в неопределенности вопроса, выстроенного, исходя из концептуалистского канона, как совокупность феноменов, опредмечивающих пустоту.

Другим примером может служить инсталляция группы «Фенсо»¹² (Москва) «Сосиски и рис» (1997), где исследуется функционирование архетипа китайского в чужой – в данном случае русской культуре – на бытовом уровне. Если «Шизокитай» предполагал адаптацию элементов и символов чужой культуры в качестве материала для концептуалистской рефлексии на основе шизоанализа Ж. Делеза и Ф. Гваттари, то значительно более новый проект группы «Фенсо» демонстрирует равнодушие к семантической ткани чужой культуры, занимаясь исключительно рефлексией над собственным, изначально искаженным, пониманием «китайского» поверхностным бытовым сознанием. Взаимодействие с Чужим, просматривающееся в подобных практиках, укладывается в понятие *апроприации* – пассивного усвоения, где активен код апроприатора, а семантический лексикон апроприруемого выступает лишь матрицей для заполнения не связанного с ним набора форм.

Несколько иной подход в приближении к другой культуре можно обнаружить в проекте В. Комара и А. Меламида «Выбор народа» (1995), исследующего социально-количественный аспект инаковости. Здесь Другой воспринимается как равный и безличный. Любопытно обыгрывание самой идеи выбора – процедуры, утратившей в постмодернизме смысл действия, направленного на обретение определенности. Процесс принятия решений в мировоззрении конца прошлого века сводится к бесконечному семантически однородному перебиранию вариантов, когда любой выбор профанируется возможностью других равнозначных выборов. Материализацию этого механизма предлагают Комар и Меламид. Статистическим путем вычисляется «любимая» и «нелюбимая» картины различных народов. В итоговое полотно включаются наиболее часто упоминаемые респондентами позиции. В итоге образуется некий документ, составленный на основе достоверных источников, но лишенный всякого смысла. Тем самым Комар и Меламид блестяще демонстрируют работу механизма *профанации Чужого*.

Остро актуальной для диалогических структур современной художественной практики оказывается граница между здоровьем и болезнью, где различие между нормой и патологией наиболее заметно. Здоровье и болезнь понимаются как широкие социокультурные феномены. Речь идет о границах социальной, этической, эстетической нормы. В связи с этим актуализируется семантическое поле, окружающее «медицинский дискурс». Эксклюзивные права на разработку этой темы

принадлежат в российском искусстве группе «Медицинская герменевтика», исследующей патологические формы культурного опыта сквозь отработку «клинических состояний сознания» и выявление фигур «парасиндроматического бреда», зафиксированных в коллективном бессознательном. Медгерменевты разрабатывают семантику образов, связанную с фигурами врача и пациента, радикально смещая изначально присущие им позиции. Практикуя шизоанализ как метод, художники стремятся к наложению образов достоверного и сакрального, используя механизмы *сакрализации и заклинания Чужого*. Эффект инсталляций и текстов медгерменевтов заключен в выстраивании ореола тайны вокруг предметов, внушающих страх. Тем самым искусственно симулируется зона запретного, аккумулирующая сформированные социумом страхи. При этом, медгерменевты озабочены в большей степени симптоматикой нежели возможными вариантами терапии, в чем заметна сложившаяся в 70-80-е годы концептуалистская холодность.

Современная художественная практика демонстрирует устойчивый интерес к смещению границы нормы и патологии. В этом сказывается наблюдаемая в различных культурных феноменах апроприация порно-лексикона высоким искусством. При этом, порнографические элементы, включаемые в «серьезное» искусство полностью лишены функции телесного возбуждения и используются лишь как указание на смещение границы культурно артикулированного. Актуальность порнографии оказывается обратной стороной ожидаемого теоретиками постмодернизма психологического и эмоционального истощения, выражением тоски художника, ищущего энергетической подпитки. Необычайная популярность прозы Ильи Стогоффа и поэзии Вячеслава Могутина подкрепляется устойчивой завистью к мощной свободе жеста личности, стоящей за текстом. Общий посыл акционистской практики ставить художника выше произведения начинает по-новому звучать и в литературе, требующей экзистенциального оправдания достоверности текста.

Параллельно с порнографическим заново актуализируется некрореалистский дискурс. Некрореализм разрабатывает стратегию *уничтожения Чужого*, используя механизм мимезиса. Искусство имитирует процессы материального разложения. Сложность восприятия некрореалистских произведений, особенно кинематографических, в невозможности четкого позиционирования субъекта в процессе рецепции. Шоковый эффект

некрореализма во многом обусловлен нежеланием зрителя подражать смерти. Мимезис процесса создания наталкивается на антимимезис восприятия произведения. Катарсического эффекта при восприятии некрореалистских произведений не происходит, но наблюдается ужесточение механизмов вытеснения и компенсации, в конечном итоге – сужение зоны Чужого. Если художник выступает как союзник Чужого, то функция зрителя заключается, скорее в *вытеснении Чужого*, относительном сохранении безопасных пределов освоенного. Зритель стремится произвести действие, обратное действию художника – сохранить стремительно исчезающую границу.

Незаметное преодоление границы таит опасность, так как Запретное, чье место раньше было четко определено, оказывается рассеянным в пространстве культуры, образуя ощущение общей патологичности художественных процессов, без возможности ясно артикулированной диагностики. Механизм распространения культурных феноменов, описанный Делезом и Гваттари как хаотическое, бессистемное испускание и получение потоков желания, продолжает работать в сфере культуры как устойчивый алгоритм дистрибуции, обеспечивая патологическим проявлениям легкость рассеивания.

Травматический опыт современного искусства наиболее ясно выражается в экспериментах с границей тела. Активно разрабатываемое на протяжении XX века смещение границ половой идентичности не представляется сегодня актуальной художественной стратегией в силу ощутимой истощенности проблематики. Опыты в этой области, насколько можно видеть, остаются в границах постмодернистской игры обличьями. Наиболее интересные примеры обнаруживаются в рамках симуляционизма, видящего основной своей задачей демонстрацию возможностей *обыгрывания Чужого*.¹³

Наиболее актуальны на сегодняшний день попытки смещения границ Своего и Чужого на телесном уровне. Зафиксированное в культурном сознании восприятие тела как Своего, имеющего ясно различимые границы, культурно обжитого, каталогизированного, освоенного с точки зрения принадлежности к тому или иному типу телесности, активно ставится под сомнение. Наиболее актуальные стратегии работы с телом продолжают развиваться в русле акционизма – практики, позволяющей соединить телесную достоверность жеста с работой внутри социального контекста.

Все наиболее заметные попытки телесного акционизма (в лице О. Кулика, А. Бренера, Императора Вава) ставят своей целью не только отодвинуть область табуированного как Пугающе-Чужого, но и воздействовать на социум в его наиболее трудно достижимых областях. Отличительной особенностью работы со сферой Чужого становится в акционизме агрессивность жеста, направленная на энергетически насыщенное *завоевание Чужого*.¹⁴ Как не странно, с точки зрения продуктивности провокативных стратегий влияния на реципиента акционизм не слишком эффективен. Сопряженный с высокой долей социального риска, он, как правило, создает повод для дискуссии и теоретической рефлексии, не позволяя зрителю вовлекаться в развертывающиеся акции.

Одной из новых тенденций современного искусства можно считать исследование границы между человеческим и звериным. Антропоморфное лицо человека как самости оказывается одной из последних инстанций идентичности, не до конца разрушенной постмодернизмом. Критика антропоцентризма, осуществленная постструктурализмом, предполагает удаление субъекта из центра мироздания и изменение его природы – от индивидуальной целостности к существованию в форме дивида – расщепленного, фрагментированного субъекта. При этом сам фактор человечности под сомнение не ставится. Идея перемещения человеческого существа на периферию мироздания, возникающая в экологической эстетике, активно разрабатывается актуальными художественными практиками.

Животный мир рассматривается как альтернатива человеческому. Исследуются все грани отличия человека от животного: от способности к художественно-эстетической деятельности (В. Комар и А. Меламид «Наша Москва глазами Микки», 1998) до приверженности человека культурным табу (О. Кулик «Семья будущего», 1997).

В манифесте «Политическое животное обращается к вам» (1996) О. Кулик предлагает по-новому осмыслить и прочувствовать границу между человеческим и звериным как сдерживающий фактор в развитии современной культуры. «Каждый человек готов увидеть в животном свое другое «я» и открыть в себе животное, неантропоморфного Другого».¹⁵ Отказ от антропоцентризма должен служить, по мнению Кулика, обновлению восприятия мира. Тезис, выдающий неоавангардную направленность проекта в целом. «Зоофрения настаивает на рекультивации в человеке свежести и остроты чувственного восприятия

мира, на реабилитации в себе животного (природного) начала». ¹⁶ Настаивая на *обмене* с животным началом как с *Чужим*, Кулик поднимает актуальную на сегодня проблему накопления энергетического потенциала искусства и реабилитации чувственности. Животный мир рассматривается как неиспользованный источник энергии, открывающий восприятию новые перспективы.

Опыты фон Хагена, Кулика и Бренера проблематизируют наиболее дальние границы художественной деятельности, заостряя вопрос о современном состоянии рамки искусства. Исследование границ дозволенного происходит параллельно с дальнейшей ее мутацией.

Одновременно наблюдается проблематизация границ восприятия, выливающаяся в исследование пограничных возможностей рецепции. Этим объясняется сохранение актуальности акционизма как формы художественной практики. Вызов, лежащий в основе авангардистской диалогической модели, вновь оказывается приемом, способным оживить однородность постмодернистской карты искусства. В основе актуального искусства лежит эпатаж, но эпатаж скорее эмоционального, нежели семантического характера. Отличие коренится в возможных формах ответа, в выстраивающихся на их основе диалогических моделях.

Авангардная диалогическая модель направлена на расширение сформированных традицией границ искусства и жизни. При этом граница четко обозначена, а задача художественной деятельности заключена в ее преодолении. Авангард ведет игру на территории жизни средствами искусства. Искусство воспринимается как модель будущей преобразованной вселенной. Диалог понимается как возможность совместного действия по разрушению старого миропорядка и формированию нового.

Сходные цели, но исключительно в сфере искусства, преследует модернистский художник, чье поведение в целом менее радикально. Диалог в модернизме более рационален и покоится на внутренних закономерностях искусства. Предполагается более длительный контакт с реципиентом, который должен быть скорее заинтересован, нежели шокирован. Модернизм также проблематизирует границу, но речь идет скорее о внутренней границе искусства, об ограничении возможностей художественной деятельности.

Постмодернизм, как известно из Л. Фидлера, «пересекает рвы и засыпает границы», тем самым, создавая парадоксальную ситуацию одновременной семантической прозрачности и неразличимости. С одной сто-

роны – все уравнивается, и границы уничтожаются, с другой стороны – назревает проблема перехода количества в качества, что требует повторной проблематизации утраченных или обнаружения новых границ.

Ключевой проблемой дня сегодняшнего, идущего за постмодернизмом, является рефлексия над различного рода границами, среди которых основной по-прежнему остается граница между искусством и жизнью. Речь уже идет не о ее преодолении, как в авангарде, не о ее смещении, как в модернизме, а о самой ее природе, о сущности границы как таковой.

В применении к художественной практике граница осознается как рамка искусства – рамка, потерянная в постмодернизме, поставившем под вопрос любое различие, в том числе различие между искусством и жизнью.

Если модернизм, и авангард как его часть, осознавали имеющиеся границы, нанося удары по чему-то представимому, то современное искусство обращено к ситуации самой возможности пограничного состояния. Опыт по Ж. Батаю понимается как «натякание на нечто», и пост-постмодернистский опыт жизни не знает границы в традиционном понимании. В актуальном искусстве опыт – это укол случайности, *punctum* Р. Барта. Основная его характеристика – это ситуативность.

Ситуация – ключевое понятие современной художественной практики – есть нечто среднее между «атмосферой» Э. Уорхола и «ситуацией» Э. Тоффлера. Ее параметры это: безраздельное господство настоящего, быстротечность, сменяемость состояний, временность решений и смыслов, неразличимость границ, усиление значения места как среды материальной закреплённости события.

Ситуация в художественной практике, сохраняя вышеозначенные параметры, поддерживает принцип открытости, требующий со-участия реципиента. В диалогическом плане ситуативность современных художественных акций предполагает две противоположные формы ответа, основанные на стратегиях адаптации своего и чужого. Первая стратегия – экспансивная, авангардистская по своей сути, – есть форма радикального активизма, нацеленная на захват чужого, в каких бы формах оно не проявлялось. Эпатаж в данном случае расценивается как дополнительный градус накала, форма накопления энергетического потенциала. Вторая стратегия – средовая, предполагающая растворение реципиента в «атмосфере» ситуации. Погруженность в среду предполагает проживание опыта искусства как опыта жизни, что является квинтэссенцией художественных устремлений XX века.

Объединяет обе диалогические модели неизбежный и желательный расход эмоциональной и витальной энергии, немислимый и бесполезный в постмодернизме. Формирующийся «ситуативный диалогизм» требует от реципиента стопроцентной включенности, основанной на синестезии нового уровня.

В основе новой чувственности лежит осязательно-тактильное отношение к миру как наиболее достоверное и нерасчленимое. Современная художественная практика требует всего человека, предлагая многоуровневое участие с приоритетом энергетической составляющей в процессе общения. Эпоха интеллектуальной игры заканчивается, оптика перестает пониматься как преломление визуальной фактуры мира. «На смену ей приходит эпоха новой чувственности. Эпоха осязательного отношения к миру». ¹⁷ Суть этого процесса отражена в диалогических моделях, основанных на принципах участия и ситуативности.

THE CONTEMPORARY ARTISTIC EXPERIENCE: SITUATIONALITY AND DIALOGISM

Alina VENKOVA

(St. Petersburg)

The article displays the dialogical structures of artistic practice in their attitude to the main parameters of a modern man experience. The motives of Alien in Art, the problems of the border as a frame of Art and boundary states of artistic experience, are observed there.

Modern Art is distinctly troubled by the problem of the border – the border between Art and Life, traditional and innovative, feminine and masculine, divine and infernal, what can be defined as an interest to the spheres of Own and Alien.

The task of dialogue is to form the third meaning that differs from the primal. The main nerve is the modus of communication of Own and Alien. The dialogue, understood as co-operation, allows different forms of communication with Alien: overcoming, oppression, conflict, involving etc.

The problematic of actual art is that the only link between different artistic practices is a shift of experience parameters and the only method is the

problematization of the board. The actual artistic practice is oriented on the work with the deep aspects of an experience, which are situated out of the sphere of dominating steady stereotypes of culture. The peculiarity of modern artistic experience using the avant-garde instruments is in desire to find out and to work out not-fixed aspects of an experience, those forms of practice and feelings, which can hardly work with verbalization and reflection.

Modern Art uses the provocative strategies, pointing the attention of a percipient at non-obvious phenomena and boundary situations. The display of a board, slipping from cultural and social reflection with a demonstration of strategy of its possible overcoming is a central nerve of main actual artistic strategies.

Modern artistic practice demonstrates different forms of dialogue with Alien: mutation, appropriation, secularization, demolition and conquering. The communitive strategies of actual artistic practice are aimed at the formation of new type of sensibility and susceptibility of a subject with respect to Art and to the world in a whole. Such a parameter of modern artistic experience as situativity in unity with a growing meaning of gesture, determine possible features of forming artistic model, which comes after postmodernism.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Мн.: Прополис, 1999. С. 139.

² Там же, с. 123.

³ *Батай Ж.* Внутренний опыт. СПб: Аксиома, Мифрил, 1997. С. 312.

⁴ *Bianchi P.* Lebenskunst: Gastarbeit zwischen Kunst und Leben // Kunstforum International, 1998. Bd. 142, Oktober-Dezember. Lebenskunstwerk (LKW). S. 44.

⁵ Op cit, S.45.

⁶ Образовано в 1996 г. В составе: С. Спирихин, В. Флягин, И. Панин, И. Нагель, В. Козин, А. Ляшко, М. Райскин, Е. Невердовская, О. Хвостов.

⁷ *Гресс М.* (Валерий Савчук) Феномен «Новых тупых» в Петербурге // Художественный журнал, 2000. № 34/35. С. 99.

⁸ В составе участников: И. Макаревич, Е. Елагина, Н. Панитков, В. Пивоваров, К. Звездочетов, И. Бакштейн, Н. Козлов, Н. Филатов.

⁹ Задача выставки формулировалась как «исследование отраженных мифологем китайской культуры и китайской мистической традиции в советском идеологизированном сознании» (*Балашов А.* Шизокитай // Творчество, 1991. № 7. С. 8).

¹⁰ Там же, с. 10.

¹¹ Там же, с. 10.

¹² Д. Салаутин, В. Смирнов, А. Смирнский, Д. Файн.

¹³ Наиболее ярким представителем симуляционизма в отечественном искусстве является В. Мамышев-Монро, приобретший в настоящее время статус культурного героя, что связано с возрастающим интересом к личности художника, стоящей за произведением. Интересный проект, демонстрирующий результаты смещения культурных границ пола, осуществлен Т. Антошиной. Серия фоторабот «Музей женщины» представляет инверсию архетипов мужского и женского через использование хорошо известных гендерных стереотипов из сферы искусства.

¹⁴ Одним из наиболее ярких примеров «завоевания Чужого», находящимся, правда, вне рамок акционизма, является творчество немецкого профессора-патологоанатома Гюнтера фон Хагена, создающего арт-объекты из плоти умерших людей («Миры тела», Берлин, 2001). Тем самым, сужается еще одна зона табуированного – физической неприкосновенности мертвого тела.

¹⁵ Кулик О., Бредихина Л. Политическое животное обращается к вам // Художественный журнал, 2000. № 34/35. С. 40.

¹⁶ Там же, с. 41.

¹⁷ Бренер А. Конец оптики // ХЖ, 2000. № 34/35. С. 45.

ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР КАК МОДЕЛЬ ДУХОВНОГО СОБЕСЕДОВАНИЯ

Абрам ЮСФИН

Хилель говорил: «Больше плоти – больше тлена; больше имущества – больше забот; больше жен – больше колдовства; больше рабынь – больше разврата; больше рабов – больше грабежа... Но... больше усидчивости – больше мудрости; больше благотворительности – больше мира; больше обсуждения – больше понимания».¹

Всю жизнь я пытался понять причины взаимонепонимания и взаимоотчуждения людей и идей. Они казались мне едиными по природе, смыслу и целеполаганию. Но то, что было для меня очевидным, совершенно не соответствовало жизненным реалиям, с которыми я встречался на каждом шагу.

Почему?

Не раз я слышал ответ на этот детский вопрос. Но для меня такой ответ был пустым звуком. Да он и не мог быть ничем иным. Потому что вместо взаимопонимания, мира и надежды на завтрашний день он приносил отчаяние, ненависть и кровь.

Став композитором – профессионалом, музыковедом, музыкантом-этнографом, я продолжал размышлять на эту тему. Постоянно видя, к чему приводит духовная и интеллектуальная глухота, в какой-то момент я особенно остро почувствовал, что в мире что-то происходит не так. Мое искусство убедительно говорило нечто прямо противоположное тому, что я видел в мире: и конфессиональном, и, тем более, светском.

А чем больше углублялся я в свое искусство, тем убедительнее звучала для меня (и прямо и метафорически) реальная возможность диалога культур. И не только, собственно, общения, но и прямого взаимодействия. Более того – взаимопроникновения. При этом все участники диалога – или, вернее, полилога – не только ничего не теряли, но как, правило, ощутимо обогащались, обретая новые краски и новые смыслы. При этом они оставались сами собой в своей духовной неповторимости и, можно сказать, уникальности.

Изучая различные музыкальные культуры я убедился в том, что их диалог совершенно неизбежен и неустраним на всей планете (может быть, за редчайшим исключением отдельных этносов-изолятов, подоб-

но некоторым племенам, недавно обнаруженным в джунглях Бразилии и Колумбии). Непрерывное перемещение групп людей, социальные и экономические взаимодействия, не говоря уже о разного рода переселениях народов, порождают контакты, вызывающие и естественное общение их национальных культур.

Природное основание для такого диалога, как правило, не связано с вербальным языком. Да во многих случаях (по крайней мере на первых порах) он и невозможен по очевидным причинам. В то же время звуковое соприкосновение вполне естественно прежде всего потому, что в нем нет необходимости «понимания» (в логико-понятийном смысле). Ибо традиционный уровень осознания музыки как, по преимуществу, средства выражения эмоций, изначально предполагает его «понимание» (или, в противоположном случае – его отторжение как объект, лишенный какого-то ни было смысла).

Процессы и формы соприкосновения музыкальных культур чрезвычайно многообразны. Поэтому в краткой статье вряд ли возможно дать сколько-нибудь полное описание всех их конфигураций. Предлагаемая классификация характеризует лишь некоторые наиболее распространенные типы музыкального диалога.

1. а) Диалог на уровне национальных культур.

В качестве примера приведу одно из интереснейших явлений мировой музыки – *гагаку*, которая является особым жанром японской инструментальной музыки, сложившимся в Японии с VIII по XII века нашей эры. Своим происхождением он обязан некоторым материковым культурам и прежде всего китайской и корейской музыке. А кроме того, музыке Индии и, собственно, традиционной японской музыке стиля *сайбагаку*). Оркестр, исполнявший гагаку, представлял собой органичное соприкосновение так называемой «правой» музыки, игравшейся в японском стиле и «левой» музыки, опиравшейся на индийскую и китайскую традицию. Этим традициям соответствовал и оркестровый инструментарий. Эта музыка исполнялась в основном при императорском дворце и слушатели, зная о ее сложносоставной структуре, в то же время воспринимали ее как нечто целостное, несмотря на очевидность, казалось бы, непреодолимого, для восприятия, контрастов стиля, тембра, манеры исполнения и тому подобного. Следует отметить, что музыка гагаку сохранилась до настоящего времени, чему способствовала устойчивая традиция и совершенная система записи, позволявшая читать ее практически безвариантно.²

Другой, не менее показательный пример. В европейской музыке эпохи Барокко межкультурный диалог реализовался в характерных для нее инструментальных сюитах и партитах. В этих жанрах камерной музыки существовали традиционно обязательные четыре части, имевшие своим источником различные национальные культуры:

аллеманда – немецкий танец,
 куранта – французский танец,
 сарабанда – испанский танец,
 жига – английский танец.

Кроме того, туда могли быть включены и части иного происхождения – например полонез – польский танец, а также части, не имеющие национальной идентификации: прелюдия, фантазия, ария, каприччио и другие.³

б) Диалог в творчестве композиторов-профессионалов.

Это явление широко распространено и стало нормой, начиная едва ли не со времен возникновения музыкального профессионализма. Количество примеров здесь несчетно, так как практически любой композитор так или иначе контактировал в своем творчестве с другими художниками и в его музыке всегда в той или другой степени отражались результаты такого контакта. Характерным примером может служить явление так называемой «пародии» (в музыке смысл этого явления не идентичен литературному и означает переаранжировку произведения одного композитора другим). Так Бах нередко обращался к музыке своих предшественников и современников. Например, скрипичные концерты Вивальди он превращал в клавирные. В свою очередь Моцарт аранжировал для струнного оркестра целый ряд фуг Баха. Чайковский обратился к нескольким фортепьянным произведениям Моцарта и инструментовал их для симфонического оркестра, создав свою четвертую сюиту «Моцартиана».

Но такое взаимодействие может приводить и к более существенной перестройке исходного стиля и исходной музыки. Таковы, например, многие работы Стравинского: балет «Поцелуй феи», на основе музыки Чайковского, балет «Пульчинелла», на основе музыки Перголези, «Монумент Дезуальдо» – три мадригала свободных обработок для оркестра вокальных произведений итальянского композитора Возрождения, и многие другие его работы. Не случайно Стравинского можно считать одним из создателей стиля неоклассицизма, получившего чрез-

вычайно широкое распространение в музыке XX века (и, кстати, ставшего основой так называемого «римейка» не только в музыке, но и в других искусствах).

Такого рода соприкосновения были достаточно широко распространены и в других композиторских стилях. Так, например, известный джазовый пианист и композитор Арт Тейтум в качестве основы для одного своего произведения взял «Элегию» Масснэ. В результате творческого «вторжения» этого автора сочинение Масснэ претерпело полнейшее переосмысление; будучи в авторском варианте глубоко лирическим произведением, оно обрело черты острейшей иронии и гротеска, что парадоксально совместилось при этом с усилением драматизма.

2. а) Спонтанный диалог.

Чаще всего он реализуется в условиях совместного проживания различных народов или в процессе художественной жизни композитора.

б) Организованный (направленный) диалог.

Обычно он возникает в индивидуальном творчестве в ситуации конкретного замысла; скажем современный композитор пишет музыку к фильму, театральной постановке, где необходимо создание определенного национального колорита. Но подобные ситуации изредка складываются и при соприкосновении национальных культур или различных конфессий. Достаточно вспомнить католическую и протестантскую миссионерскую деятельность в Африке, Америке и Океании, когда музыка совершенно иных культурных традиций иногда вводилась огнем и мечом. Этого не избежали ни ислам, ни православие.

3. а) Контактный диалог.

Естественно, что по большей части культуры взаимодействовали при непосредственном их соприкосновении. Это в равной мере относится как к диалогу этносов, так и к диалогу отдельных личностей. Оно очевидно, естественно и не нуждается в подробном разъяснении. Происхождение такого явления может быть различным: в результате великого переселения народов, захватнических войн, простого соприкосновения различных этносов в местах их исторического проживания, общения, как результата воздействия различных информационных систем, при котором возникает так называемый виртуальный контакт.

б) Бесконтактный диалог.

Речь идет о широко распространенном явлении, заключающемся в том, что одна художественная культура может воздействовать на дру-

гую без непосредственного соприкосновения. Это уже давно замеченное явление было хорошо изучено и обнаружило свое немалое распространение. Об этом свидетельствует громадное количество накопившихся к настоящему времени примеров. Скажем в мифологическую «Песню о сотворении мира» острова Фуланга (Тихий океан) включены существенно значимые элементы старинной русской песни из Пинегги. Следует при этом иметь в виду, что для опознания подобного заимствования недостаточно только внешнего совпадения каких либо мелодических интонаций или ритмических фигур, которые встречаются в музыке самых различных народов и сами по себе могут ничего не значить для создания эффекта общности. Смысл они обретают только при схождении целого ряда индивидуальных признаков, включая характерные тембры голосов, манеру исполнения, характер динамики и многое другое. Только в случае их органического сплава можно говорить об их семантическом изоморфизме, который и присутствует в приведенном примере. Уместно добавить, что оба стилистических слоя в этой песне отчетливо выделены. Начинается она как русская песня (мне приходилось демонстрировать это начало на конференции по русскому фольклору, *все* специалисты признали этот напев русским; споры возникли только по поводу его конкретного регионального бытования. Впрочем, вопрос возник по поводу невнятного интонирования текста – но это менее всего удивило фольклористов, учитывая невысокое качество записи). Затем в эту песню понемногу начинают вклиниваться чуждые ей элементы, характерные для традиционной культуры острова. Они постепенно оттесняют ее русское начало, и на первый план выходит энергичная, ритмически острая музыка, сопровождаемая резкими выкриками, звуками барабанов, переходящая в огненную пляску...

С подобным же явлением мы встречаемся в напевах острова Пасхи, где присутствуют явно выраженные черты древне-грузинского духовного многоголосия, вплоть до совершенно невероятных случаев, подобных тому, который произошёл в 1978 году, когда в центре острова Палаван (Филиппины) был обнаружен неизвестный ранее народ таотбато, где записали музыку инструментального ансамбля, которая чрезвычайно сходна с польками, исполнявшимися русским народным оркестром имени Андреева. О заимствовании здесь не может быть и речи, так как этот народ во всю свою историю никогда не общался с внешним миром...

Как происходит подобное бесконтактное взаимодействие культур, каков его механизм – пока неясно. Предварительное изучение этого

парадоксального явления показало, что сходные феномены обнаруживаются на одной прямой (на глобусе) причем ни расстояние, ни тип культуры не имеет никакого значения. Возможно, что серьезное исследование выявит, что многие сходные случаи (а их – напомним, слишком много, чтобы считать подобное явление результатом игры случая) не есть результат влияния, хотя бы и бесконтактного, а что они происходят из некоего внешнего по отношению к ним источника...

Разумеется, контакты эти во многом различны по своему механизму, уровню осознания и художественным последствиям. Но, в то же время, они заключают в себе и глубинную общность, ибо в конце концов во всех без исключения случаях происходит *соприкосновение одной интонационно-семантической системы с другой*. В этом смысле, (но только в этом), совершенно не существенно – соприкасаются ли, скажем, носители татарской песни с теми, для кого родной является русская музыка; слышит ли Равель и Стравинский раннюю музыку джаза и как-то включают ее элементы в контекст своего творчества; или сочинения многих отечественных композиторов, моделью для которых стало творчество Шостаковича. Поэтому, например, татары, народная музыка которых в основе своей однополосна, живя в среде распространения многоголосной культуры, могут обрести многоголосие, хотя обычно и элементарное. В свою очередь, в этой же среде в русской песне возникают вполне определенные и различимые признаки музыкальной системы, свойственной татарской музыке (так называемая безполутоновая пентатоника).

Каковы необходимые (и достаточные) условия для возникновения интермузыкального диалога (неважно какого – контактного или бесконтактного типа)? Чтобы он реально происходил, прежде всего нужно, чтобы соприкасающиеся музыкальные культуры (или явления) не образовывали между собой *унисона*. Иначе любой диалог в этих условиях лишен смысла, потому что диалог – это всегда определенное духовное (интеллектуальное, эмоциональное) напряжение между Я и не Я, образующее зазор между ними.

Но само по себе отсутствие унисона еще не предопределяет возможность диалога. *Неидентичность* соприкасающихся культур тоже может сделать его невозможным, так как при их *пересечении* (их структурно-семантических множеств) мы можем тоже получить ноль. В принципе вполне возможно добиться такого отрицательного результата (если, скажем, пытаться использовать ритмы «говорящих барабанов» ряда

культур экваториальной Африки в традиционной европейской народной музыке – например чешской или французской). Более того, есть широко распространенная в настоящее время точка зрения, в соответствии с которой: «... круг элементов одного [музыкального] языка, который можно ввести в другой язык, чрезвычайно ограничен. <...> При использовании элементов одной музыкальной системы в другой прежде всего надо убедиться, совместимы ли эти музыкальные системы. Например, между модальной и гармонической формой наблюдается абсолютная несовместимость. Поэтому всякая попытка гармонизовать иранский *дастгах* является абсурдом».⁴

Но здесь мы напрямую соприкасаемся с возможностью понимания этой мысли Алена Даниелу и как парадокса и как софизма одновременно. В самом деле, оно может представляться совершенно верным – но как тогда быть с вышеприведенными примерами, в которых народное музыкальное сознание осуществляет казалось бы теоретически невозможное? В качестве иллюстрации приведу еще один пример. В коптской духовной музыке во многом сохраняются традиционные напевы первых веков первого тысячелетия. В современных коптских храмах они звучат в своем первоизданном виде. Но в то же время они используются и в новой аранжировке в сопровождении симфонического оркестра или инструментальных ансамблей, составленных из европейских музыкальных инструментов. Звучат обе версии напевов в одних и тех же храмах. Казалось бы, будучи совершенно противоположными по смыслу, они не могут быть совместимыми. И тем не менее, без какого-либо протеста воспринимаются паствой на равных, то есть в сущности говоря в одной и той же функции с сохранением духовного смысла песнопений.

И одновременно, ограничения во взаимодействии культур, о которых говорит Даниелу, нередко возникают в ситуациях, когда, казалось бы, близкородственные культуры, количество общих значимых элементов в которых явно превосходит их различия (как например немецкая и французская народная музыка), тем не менее существуют достаточно обособленно (за исключением эльзасской песни, как исключительного явления).

Так что, по-видимому, дело по крайней мере не в наличии или отсутствии инвариантов в соприкасающихся культурах или, точнее, не только в них, но и в каких-то не до конца проявленных факторах, определяющих возможность взаимодействия. Ознакомившись с многими слу-

чаями контакта культур (не менее пяти тысяч) могу с известной степенью уверенности сказать, что в громадном большинстве случаев (по крайней мере свыше 90 процентов) диалог между носителями различных культур реально происходит. Об этом однозначно свидетельствуют последствия такого диалога, отпечатывающиеся на их музыке. Иначе говоря, взаимодействие музыкальных культур, по-видимому, может происходить в любых условиях и обстоятельствах, по большей части вне зависимости от их конкретных свойств. Что же касается инвариантов структуры и семантики, то их роль в диалоге и его результативности еще надлежит выяснить.

Некоторые возможные результаты взаимодействия музыкальных культур

В творческой практике как народной, так и профессиональной музыки много переходных форм, которые не позволяют четко квалифицировать результаты взаимодействия культур. Поэтому представленные последствия диалога естественнее всего представить в виде скользящей схемы:

а) от: *элементарного соприкосновения* музыкальных культур, когда результаты мало существенны и незначительны как для структуры музыки так и для ее семантики,

б) к: *смешению* (или возможному заимствованию) отдельных элементов инациональной культуры. Иллюстрацией результатов подобного диалога культур может быть совместное музицирование ансамбля русской народной песни под руководством Дмитрия Покровского в соединении с американским инструментальным ансамблем Пола Уинтера. Качественно отличные друг от друга национальные стили, наслаиваясь друг на друга (особенно ярко проявляющиеся в их совместной интерпретации эпических песен казаков) не образовали нового стилистического качества. Да это было и невозможно, учитывая несовместимость практически всех параметров их музыкальных стилей (совместное музицирование ансамблей Д.Покровского и П. Уинтера запечатлено на известном диске).

Между смешением и сплавлением взаимодействующих художественных культур есть много переходных форм, в которых то одна то другая тенденция выявляются с наибольшей полнотой. В качестве иллюстрации такой переходной формы можно привести запись популярных народных песен маори (Новая Зеландия) в современной аранжи-

ровке (в исполнении Те Виата и новозеландского фольклорного ансамбля). Казалось бы они должны быть очень далеки друг от друга, но в самой национальной культуре маори есть много **традиционной** песенной музыки, которая по не до конца понятным причинам во многом близка итальянской и даже русской городской песне. Поэтому ее осовремененная аранжировка в какой-то степени является естественной или, по крайней мере, не противоречит напеву.

в) и, наконец: *сплавление* заимствованных элементов, которые, вращаясь в звуковую ткань другой культуры, становятся ее органической частью. В этом случае нередко срачивается не только структура, но и ее семантика, в результате чего ассимилирующая культура, сохраняя в основе свой облик и индивидуальность, обогащается новыми смыслами. Один из примеров подобной ассимиляции приводился выше: это сюита Чайковского «Моцартиана». Другой пример тому – использование песни советского композитора Дмитрия Покрасса «То не тучи – грозные облака» в качестве гимна восстания Варшавского гетто. Более того – эта песня стала народной в среде польских евреев еще до войны. Хотя сам звуковой текст песни при таком ее использовании почти не подвергся изменению, но ее темп, динамика и манера исполнения в значительной степени переродили ее. Она явственно приобрела еврейский национальный колорит, причем эти изменения органично вписались в ее музыкальный смысл. Инонациональное переосмысление не исказило и не обесмыслило ее, а скорее обогатило. И, наконец, еще один пример – сочинения бразильского композитора Э. Вила-Лобоса «Бразильские бахианы» (уникального, изобретенного им жанра инструментальной музыки). В этих сочинениях композитору удалось добиться, возможно, высшей формы сплавления столь разнородных художественных систем, таких как португальская и креольской музыка, индейская музыка (народа гуарани) и мелодический стиль Баха, образовав единоцелостный и глубоко индивидуальный стиль Вила-Лобоса.

Очевидно, что все это относится в равной степени как к фольклору, так и к композиторскому творчеству. И если Шостакович в 15-й симфонии, используя тему Вагнера из оперы «Валькирии» и Россини из оперы «Вильгельм Телль», остается Шостаковичем, а «чужое слово» становится еще одним – хотя и существенным – «аргументом» в обосновании концепции сочинения, то в 1-й симфонии А. Шнитке многообразный музыкальный материал, начиная от эпохи Возрождения, включая клас-

сицизм и романтизм и до современного авангарда и развлекательной музыки нового времени, – все это и является основой, формирующей стиль данного сочинения.⁵

Об основаниях и механизме взаимодействия

Как уже упоминалось, в основе любых контактов в музыке лежит противоречивое единство инвариантного и вариантного в соотносящихся художественных явлениях, определенным образом проецирующихся в восприятии, переживании и осмыслении создателей, исполнителей и слушателей. А также – соотнесение *своего* и *чужого* – так, как оно осознается, безотносительно к реальным особенностям соотносимой музыки.

Но, каковы бы ни были их пропорции, есть все основания утверждать, что *общее* в соотносимой музыке *есть всегда*, безотносительно к конкретному типу культуры, ее национальной природе, жанру, форме, историческому и индивидуальному стилю и т.п. Оно заключается в:

а) *Акустической природе* музыки – единой для всей планеты, так как в ее основе лежат физические законы происхождения и распространения звука и, соответственно, формирования звуковысотных систем – модальных и гармонических (хотя следует отметить и исключительно редкие, но, тем не менее, существующие исключения, обнаруженные в ритуальной музыке кхмеров, балийцев (в Индонезии), баганды (в Восточной Африке) и у саамов, и которая строится на принципиально иных акустических основаниях, что, по-видимому, является свидетельством ее неземного происхождения).⁶ Эти уникальные примеры, в свою очередь, являются подтверждением очевидности акустического единства всей остальной музыки. Что же касается современной электронной музыки, в которой звук создается искусственным путем, и где есть полная свобода его конструирования, то она есть результат индивидуального формирования звуковысотных структур, которые, насколько известно, до настоящего времени не стали, да и не могут стать основой формирования традиционной музыки именно в силу ее принципиальной ненормативности для человека как земного существа.⁷

б) *Временной природе музыки*, которая проявляется прежде всего в том, что вся музыка, когда бы она ни была создана на Земле, подчиняется единому закону времени и всегда течет однонаправленно – из прошлого в будущего. Сколь бы ни было различным движение музыки во времени, как бы ни отличались скорость протекания ритмических

процессов в музыке различных культур и исторических эпох, единый принцип реализации музыки во времени был и остается неизменным в своей основе.⁸ Такая исключительная для музыки связь со временем и позволила И. Стравинскому утверждать, что: «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем».⁹ Более того, уже давно в творческой практике было выявлено способность музыки управлять не только психологическим (перцептивным) временем, но и как-то воздействовать на объективное (физическое) время, ускоряя, замедляя и обращая его вспять. Не случайно, музыку иногда называют искусством управления временем...

в) *Интонационной природе музыки*, которая определяет собой способность к выражению процесса становления смысла (используя это слово как синоним выражения любого значения) с таким уровнем определенности и адекватности, который принципиально не может иметь ни вербального, ни визуального аналога («Музыка – стенограмма человеческих чувств», – говорил Л. Толстой), потому что никакое искусство (кроме, может быть, кино) не способно запечатлеть каждый миг в континуальном процессе развития чувства и мысли, причем киноискусство воплощает, по преимуществу, внешнюю сторону процесса, тогда как музыка, отвлекаясь от внешнего, выражает его глубинное содержание. Более того, выражение это обладает такой степенью конкретности, которое недоступно ни одному искусству (не случайно Ф. Мендельсон утверждал, что он пишет инструментальные произведения – например, «песни без слов» – когда хочет выразить такие чувства и мысли, которые не может выразить никакое слово). Может быть, только композиторы, которые обладали синопсией – цветным и цветоформным слухом – Скрябин, Шенберг, Чюрленис – были способны адекватно «видеть» музыку...

г) *Духовной природе музыки* – субстанция которой не осознается как «вещественная», ибо, будучи внепредметной, она существует только в процессе своего бытийствования в акте погружения человека в её стихию. При этом необходимо подчеркнуть, что духовность вовсе не является принадлежностью только религиозной музыки. Любая *настоящая* музыка заключает в себе духовное начало безотносительно к её жанру, стилю и времени создания.

Возможно, что именно духовная природа музыки обусловила целый ряд ее необычных свойств, таких как способность проникать сквозь

любые преграды (опыты, проведенные автором этой статьи, убедительно показали, что человек, находящийся в сурдокамере, совершенно не слыша музыки, способен определить ее характер), реально воздействовать на любых расстояниях от источника звука, однажды прозвучав, навсегда сохраняться в месте своего рождения и т. п. Именно эти свойства музыки никогда не фиксировалось в нотном тексте безотносительно к системе записи. Возможно поэтому они не изучались и как бы прошло мимо музыкознания, хотя в историософской литературе по этому поводу было высказано немало интересных суждений (см., например, работы Цуккеркандля или Жанкелевича).¹⁰

Любопытно, что вышеупомянутые свойства музыки, сохраняясь в самой некачественной аналоговой записи, практически совершенно исчезают при ее воспроизведении в цифровой записи. Возможно, что в процессе дигитального разложения звука на элементы и их последующей сборке не удастся запечатлеть те неуловимые стороны музыки, которые определяют собой ее духовность. Впрочем, это нетрудно понять, так как духовная сторона музыки, видимо *не имеет* материального носителя и, являясь нечленимым *континуумом*, не может быть представлена в виде последовательности дискретных элементов (кстати, в одной из наиболее авторитетных концепций музыки как целостного организма, созданной Эрнестом Куртом утверждается, что главный смысл музыки заключен не в звуках, а в интервалах между ними).¹¹

Другое основание для взаимодействия культур опирается на *принцип дополнительности*. Как показывает анализ многих музыкальных культур, как соприкасавшихся между собой в историческое время, так и никогда не контактировавших между собой, каждая из них, будучи целостной и самостоятельной художественной системой, соприкасаясь с любой другой, является дополнительной по отношению к ней. При этом степень их близости или удаленности не имеет значения, выражаясь только в большем или меньшем структурно-семантическом контрасте, сложности взаимопонимания, точности и полноте восприятия, времени, необходимом для реализации полноценного диалога и пр. Но она никак не сказывается на том, что две любые музыкальные культуры при их совосприятии образуют (или, точнее – могут образовать) своеобразное единство. Более того, как показывает практика, чем более культуры удалены друг от друга стилистически, тем более естественно они соединяются в некую сверхцелостность. Выше уже было приведено несколько подобных примеров. Можно вспомнить также о креольс-

кой музыке, возникшей в результате взаимодействия музыки андских народов и португальской или испанской музыки, спиричуэлс как следствие взаимодействия музыки многих народов Экваториальной Африки и англо-шотландской музыки, так называемого «андалусийского стиля», ставшего результатом длительного соприкосновения музыки арабов, евреев, мавров с автохтонной музыкой Пиринейского полуострова.

Эта дополнительность в качестве своего внутреннего основания опирается на генетическое единство, предполагающее общность происхождения, проявляющееся, в частности, и в общности коллективного бессознательного, и в генетической памяти (не случайны, в этом смысле, и поразительное сходство мифологических сюжетов у народов, находящихся на противоположных концах Земли, и общность их архетипов, и соматическая общность, и пр.).

Таким образом, у музыкального диалога есть достаточно серьезные, можно сказать, фундаментальные, внутриприродные основания.

Что же касается *индивидуальных отличий* – и музыки, и этносов, и творческих индивидуальностей – то, как уже упоминалось, они могут быть в равной мере как стимулом для диалога, так и препятствием для него. Но, что самое существенное – *никакие препятствия для диалога не являются окончательными*. Нередко даже в казалась бы, исключительной и не допускающей диалог ситуации, он возникает и иногда на недостижимом уровне. Д. Ойстрах рассказывал об одной своей концертной поездке в Анголу. В соответствии с советскими традициями того времени, условием гастролей являлось посещение им возможно более глухих деревень. Поэтому в качестве аккомпаниатора у него в роли оркестра выступал баянист. Однажды, приехав в одну далекую деревню, он должен был, в соответствии с утвержденной программой, играть скрипичный концерт Бетховена. На площади собралось все население деревни. Когда он начал играть, он заметил, что слушатели стали перемещаться, совершая танцевальные движения, а затем и просто пустились в пляс. Более того, к своему удивлению, он услышал, что жители что-то поют, причем все громче и громче. Он прислушался. Их пение как бы не имело никакого отношения к тому, что он играл, и в то же время непонятным образом сочеталось с музыкой Бетховена. Прошли годы. Великий скрипач вспоминал об этом эпизоде как о своем наивысшем сближении со слушателями и наибольшем понимании ими того, что он играл. И максимальном артистическом достижении...

Повторю еще раз – музыкальный диалог на всех уровнях – явление естественное. Он всегда был и остался до настоящего времени существенно значимой частью человеческого и художнического бытия в мире.

Конечно, можно возразить, что далеко не всегда такого рода диалог в полную меру осуществлялся и в прошлом и в настоящем. Какие-то типы музыки оказываются за пределами восприятия и слушателями и творцами. Но та *граница*, которая препятствует вхождению в диалог по большей части имеет *искусственное происхождение*; она чаще всего навязана – и все мы знаем, кто это делает и для чего это делается. Но это отдельный сюжет, который заслуживает специального изучения. Возвращаясь к вышеприведенному примеру, думается, что он не только достаточно красноречив сам по себе (а подобных случаев можно было бы вспомнить немало), но и понуждает задуматься: что же, неужели современный житель российского города дальше от великой европейской музыки, чем пигмеи народа *тва*, в то время не знавшие никакой культуры, кроме своей и которые, тем не менее, в полную меру восприняли, казалось бы бесконечно далекое для них творчество Бетховена?..

Итак, музыкальный диалог – это общение на духовной основе. Всякого рода привходящие стороны музыки, включенные в музыкальное восприятие (гедонистические, сигнальные, эмблематические и т.п.) – дополнительные и не определяют собой ни смысла, ни цели диалога на музыкальной основе. Более того, когда, казалось бы, его материально-физическое основание очевидно (скажем в музыкотерапии), то и в этом случае лечению подвергается прежде всего душа человека, а она уже распоряжается телесной субстанцией.

Духовная основа музыкального диалога позволяет – или, по крайней мере, дает некоторые основания – для его уподобления межконфессиональному диалогу. Ибо музыкальное, как и конфессиональное общение есть:

- а) духовный акт, пребывание в духовном пространстве; их сближает;
- б) сакральное происхождение;
- в) реальная возможность невербализуемого существования;
- г) непостижимая тайна своего происхождения и бытия;
- д) совершенная реальность постоянного присутствия в мире в своей недостижимости для систематического анализа и неуничтожимости.

Конечно, в любой традиционной конфессии мы имеем общение с изначальным творческим принципом и, в конечном счете, с *Творцом* всего сущего, тогда как в музыке – с *творением*. Но – Его творением. И, может быть, самым значительным Его творением, стоящим у самого начала тварного мира. Во всяком случае так следует из некоторых новейших научных концепций, утверждающих, что некая сингулярная точка в инобытии начала свое преобразование в реальность после первого звука, положившего начало стремительному расширению Вселенной.

И увидел Господь, что это хорошо...

Гармонизирующий потенциал музыки также может быть уподоблен конфессиональному спасению, представленному как предельная возможность во всех религиях, хотя, разумеется, их масштабы и несоизмеримы. Несопоставим, естественно, и объем охвата, и свойства функций, и возможно, оснований.

И, тем не менее, при всей рискованности предлагаемого сопоставления и, в известной мере, его условности, оно представляется не бессмысленным. Так как *дух*, определяющий существование музыки как искусства и как орудия Божественной воли, будучи в своей основе и сути единым, только после неудачи амбициозной попытки постройки Вавилонской башни обрел различные – в том числе и музыкальные – языки. Не тогда ли и возникла сама проблема диалога, именно как проблема, а не как естественная возможность и необходимость? И не тогда ли случилось то, что потом стало определяться как различные конфессии?

И, тем не менее, *creator spiritus* – Творящий дух – вряд ли может быть удовлетворен современным состоянием человеческих отношений в диалоге на любой основе. Поэтому есть все основания – и возможности – для поиска того перекрестка, на котором этот диалог может состояться – только без выяснения «иерархии базовых ценностей», которое может привести к очередной какофонии, что собственно, и происходит в мире.

Поэтому музыкальный диалог – в силу внутренних свойств музыки, изначально не предполагающей «диссонансов общения», – является реальным примером возможности любого диалога. Примером и **моделью** такового диалога, рожденного естественным следствием исторической судьбы народов и цивилизаций с их постоянными взаимопересечениями. И в такой же степени естественными потребностями каждого отдельного человека.

Существование же подобного диалога на невербальном уровне, учитывая, что глубинная основа большинства традиционных религий также *внесловесна*, позволяет видеть в музыке, возможно, единственный аналог межрелигиозного диалога. И то, что в музыке он давно и многосторонне реализован – несомненно, будучи предопределенным Божественной волей, – позволяет усмотреть в этом не только свидетельство таковой возможности, но и своего рода намек на его реальность в Высших духовных инстанциях.

Инвариантная основа большинства музыкальных культур, возможно, позволяет поставить вопрос о правомерности предположения о существовании своего рода *метамузыкальной* культуры. По отношению к такой гипотетической культуре все остальные являются более или менее близкими или далекими вариантами. И наоборот. В каждой из конкретных музыкальных культур возможно выделить признаки этой метамузыкальной культуры. В одних случаях они могут иметь конкретное мелодическое, гармоническое, ритмическое или композиционное выражение (скорее всего – в архаических культурах). В других, будучи вплавленными в целостную звуковую ткань, они не позволяют вычленить инвариантные элементы в виде самостоятельных фрагментов.

Возможно ли каким-либо способом моделировать эту метамузыкальную культуру? Реально ли представить ее в виде сколько-нибудь определенной художественной системы? Затрудняюсь однозначно ответить на этот вопрос. До настоящего времени все попытки – мои и моих коллег – не дали сколько-нибудь ощутимых результатов. Несмотря на то, что удалось выделить некоторые типологические отношения тонов – как по высоте, так и во времени, но полученный материал (на основе свыше 600 музыкальных культур) не складывался в самостоятельную культуру, обладающую определенным кругом выразительных возможностей. И, что еще существеннее, не порождал содержательных музыкальных композиций. Впрочем вполне возможно, что задача эта вообще не корректно поставлена. Следует учесть, что, как известно, в музыке есть по крайней мере два качественно отличных типа мышления. Один из них лежит в основе порождения целостных, завершенных музыкальных произведений, существующих в человеческой памяти и могущих быть адекватно воспроизведенными. Имеется в виду музыка, так сказать, «европейского типа», хотя, разумеется, она может быть в любой национальной культуре, как в фольклоре, так и в компози-

торском творчестве. Другой тип музыкального мышления основан на принципе *макама*. Он заключается в том, что музыкальное произведение создается не как законченный и могущий быть повторенным художественный объект, а как некая программа, на основе которой, исполнители, являющиеся в то же время со-творцами каждый раз заново воссоздают это музыкальное произведение. Таковыми, например, являются индийская *рага*, иранский *дастгах*, тунисская *нуба*, азербайджанский *мугам*, вьетнамская *дьеу* и некоторые другие музыкальные формы.

Так что при вероятной реальности выявления языка метамузыкальной культуры, мы не можем – по крайней мере пока – выделить ее тексты. Возможно, что следовало бы как-то использовать опыт создания протоязыка Илличем-Свитичем, а может быть и результаты работ Леви-Стросса, Проппа и других ученых.

Я позволил себе упомянуть об этой идее только потому, что сама возможность существования метамузыкальной культуры (или, может быть, правильнее было бы определить ее как протомузыкальную культуру), позволяет не только понять, но и как бы ощутить основания, на которых происходил ранее и происходит в настоящий момент музыкальный диалог. И здесь вновь можно было бы рискнуть высказать вполне тривиальное предположение о существовании у музыки конфессионального аналога. В XX веке известна не одна попытка этого рода и не только теоретическая, но и сугубо практическая, – типа религии *Бахаи*. Не мне судить о том, в какой мере эти попытки были удачными и приводили к консолидации духовной жизни ее разноконфессиональных адептов. Но по крайней мере нет никаких оснований исключить такую возможность в предвидимом будущем, что разумеется совершенно не мешает продолжению и развитию ныне существующих конфессий.

Не хочу быть понят так, что я вроде бы позволяю себе усомниться в значении какого-либо вероисповедания. Не об этом идет речь. Но если есть реальная возможность осуществления межконфессионального диалога, то должны же быть у него какие-либо сущностные основания? Тем более, что слишком часто именно поиск путей для диалога между религиями вызывает большие, порой непреодолимые трудности. А наличие реального существования значимых инвариантов у участников диалога, не есть ли это надежное основание для будущего взаимопонимания? Как пишет Мартин Бубер: «Мы говорим “очень далеко”. <...> А житель Огненной Земли вместо этого употребит семисложное слово, точный смысл

которого таков: “смотрят друг на друга , и каждый ждет, что другой вызовется сделать то, чего оба хотят, но не могут сделать”». ¹² И я задаю себе вопрос: действительно ли мы «очень далеко» друг от друга и все хотим, но не можем найти путь друг к другу?

«Весь упорядоченный хаос эпохи ждет прорыва, и там, где человек слышит и отвечает, он приближает такой прорыв». ¹³

Еще в V веке армянский философ Давид Керакан писал: «Красота и порядок мира установлены с помощью звука». ¹⁴

Ему вторит тамильский грамматик VI века Ирайянар: «В пространстве мира и миров нет слов, строк и поэм, но есть звук; он строит все пространство Вселенной <...> [и если] пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо мироздания». ¹⁵

Таковы возможные основания для межконфессионального – и любого другого – диалога. ¹⁶

THE DIALOGUE OF THE MUSICAL CULTURES AS THE MODEL FOR SPIRITUAL INTERLOCUTION

Abraham YUSFIN

(St. Petersburg)

Musical dialogue, being determined by the inner characteristics of music that don't intend the “dissonance of communication”, is a real example of possibility of any kind of dialogue and plays a role of a model of such dialogue, born by natural result of peoples' and civilizations' historical destinies with their constant mutual intersections.

The existence of this dialogue on a non-verbal level allows regarding it as the only analogue of interreligious dialogue, because most of traditional religions are out-of-word character.

The invariant base of most musical cultures gives an opportunity to presuppose the existence of metamusical culture. Every concrete musical culture has the features of this metamusical culture and vice versa. In some cases they may have distinct melodic, harmonic, rhythmic expression (usually in archaic cultures). In other cases they don't give an opportunity to single out these invariant elements as independent fragments, being inseparable parts of integral musical tissue.

Music has at least two types of thinking. One of them lays in a base of formation of integral, complete musical works, existing in human memory and they could be represented adequately. It is music of “European type”. Another type is based on a principle of *Makama*. Here a musical composition is given in a form of a “program” that is used every time for representation of a whole complete creation. Such samples are represented by Indian *raga*, Iranian *dastgiah*, Azerbaijani *mugam*, Vietnamese *djeu* and some others.

Therefore, the possibility of revealing of the language of the metamusical culture does not mean the possibility of revealing of its texts. The works by Propp, Levi-Stross, Illich-Svitich could be used for this aim.

The possible existence of metamusical (or, better to say, protomusical) culture could help us to understand and to feel the foundations of musical and also interreligious dialogue.

¹ *Пиркей Авойс*. Поучения Отцов. 2 гл., § 8.

² См. о гагаку: *Score of Gagaku: Japanese classical court music*. Trans. by Sukehiro Shiba. Tokyo: Ryugin-Sha, 1955-1956. Vol. 1-2; Malm W.P., *The special characteristics of Gagaku*. Токуо, 1971; *Сусапури В.* Японская инструментальная музыка гагаку (генетические связи и процесс становления) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975.

³ См. Beck Н., *Suite*. Кцлн, 1964; *Попова Т.В.* Сюита. М., 1963.

⁴ *Даниелу Ален*. Традиция и новаторство в различных музыкальных культурах. // Музыкальные культуры народов. Традиция и современность. М., 1973. С. 87.

⁵ Выдающийся музыкант-этнограф В.Л. Гошовский в работе «У истоков народной музыки славян» (М., 1971) впервые подробно исследовал «механизм ассимиляции в музыкальном фольклоре» (так названа 4-я глава этой книги: с. 210-260). Гошовский рассматривает четыре формы ассимиляции: 1. протоассимиляция – заимствование без изменений заимствованного материала; 2. мезо-ассимиляция – заимствование с некоторыми внешними изменениями, соответствующими ассимилирующей культуре (манера исполнения, орнамент и пр.); 3. дейтроассимиляция – заимствование, при котором ассимилирующая культура проникает вглубь самого существа напева (наигрыша), существенно адаптируя его; 4. белосинкрязия – где в результате скрещения музыкальных явлений двух народов образуется качественно новое художественное явление.

⁶ См. об этом подробнее: *Юсфин А.Г.* Необычная музыка – откуда она? // Ноосфера. 1993, № 1. С. 35-44.

⁷ Музыкальная акустика (общ. ред. Н.А.Гарбузова). М., 1954; *Тэйлор Ч.А.* Физика музыкальных звуков. М., 1976.

⁸ Среди многих работ о природе и смысле ритма отмечу: *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины 20 века. М., 1971. С. 3-99; *Холопова В.* Музыкальный ритм. М., 1980; *Далькроз Ж.* Ритм. Второе издание журнала «Театр и искусство», 1922; Neumann Friedrich, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmos.* 2 Bdn. Wien: Kaltschmid, 1959.

⁹ *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1968. С. 99.

¹⁰ *Zuckermandl Victor, Die Wirklichkeit der Musik.* Der musikalische Begriff der Aussenwelt. Zurich: Rhein-Verb., 1963; *Jankijivitch Vladimir, La Musique et l'ineffable.* Paris: Colin, 1961.

¹¹ *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. М., 1931.

¹² *Бубер Мартин.* Диалог // Два образа веры. М., 1995. С. 124.

¹³ *Бубер Мартин.* Я и Ты. // Там же, с.25.

¹⁴ *Керакан Давид.* Толкование грамматики. // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 355.

¹⁵ *Ирайянар.* Музыкальная грамматика // Там же, с. 101.

¹⁶ Отдельная проблема – преодоление инерции восприятия иной культуры как чужой, что является едва ли не главным препятствием на пути к результативному диалогу. Среди многих возможных путей и здесь один из действенных связан с музыкой. Он основан на освоении музыки наиболее различной по своему стилю и национальному и конфессиональному происхождению. Только начинать это освоение следует как можно более рано. Автор статьи много лет занимался опытами по введению музыки для беременных и в перинатальном периоде развития человека. Эти опыты дородового слушания разнородной – но всегда высококачественной – музыки, осуществляемые по особой программе и определенной оптимизирующей восприятие технологии, однозначно свидетельствовали, что дети, а, затем, и взрослые полностью избавлялись от нетерпимости по отношению к любой чужой культуре. Она для них могла быть иной, но они всегда относились к ней заведомо толерантно (как, кстати, и к людям любой национальности и конфессии). См. об этом подробнее: *Юсфин А.Г.* Музыка и роды // Перинатальная психология в родовспоможении. Сборник материалов конференции. СПб., 1997; а также *Юсфин А.Г., Коваленко Н.П.* Дородовая стимуляция памяти и интеллекта // Перинатальная психология и нервно-психическое развитие детей. Сборник материалов конференции по перинатальной психологии. СПб., 2001.

ПОЛИЛОГ СОБЫТИЙ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ **Дарья ПАШИННИНА*

Что такое «мифопоэтический мир»? Это мир, основанный на встрече, событии и со-бытии. Мир случая, где всё случающееся случайно лишь по видимости и связано тончайшими и прочнейшими нитями с теми, кто появляется и взаимодействует друг с другом в этом мире. Мир, где каждый участник со-бытия необходим и единственен и потому требует – каждый! – особого к себе внимания и должен быть необычайно внимателен к другим со-бытийствующим в этом мире.

При исследовании специфики мифопоэтического мировосприятия выявляется, что основой этого мировосприятия, главным его стержнем и его динамическим центром оказывается мифопоэтический герой. С ним связано пространство и время, и мифопоэтическое восприятие причинности формируются так, что ход действия зависит в первую очередь от пересечения различных героев и от их личностных качеств.

В мифах, былинах и сказках – то есть фактически во всём корпусе текстов, относимом нами к «русской мифопоэтике» указание на пространство неизменно оказывается и указанием на героя, вернее, всякое пространство появляется в мифопоэтическом повествовании постольку, поскольку оно является местом действия некоторого героя. В мифах и сказках этот тезис иллюстрируется уже самим текстологическим построением, ибо пространство в них и существует-то как бы только вокруг «действующего» – все прочие места пусты и обозначены (если обозначены вовсе) лишь как «тридесятое царство» или же «там, не знаю, где». Пространство структурируется вокруг героя, создаваясь его действиями, оставаясь следом его со-бытийствования с другими героями. В былинах ситуация с пространством кажется на первый взгляд более запутанной, так как «фрагментарность», характерная для мифа и сказки, вроде бы заменяется в них на цельность – ибо былинный миф теоретически «накладывается» на мир реальный, на наше физико-географическое пространство. Но так ли это или же первичное впечатление обманчиво и былинное пространство всё же вписывается в мир мифопоэтики? Исследователи разделяют былины на два типа: тип случайных дорожных встреч и приключений и тип «специальных» поездок,

как правило, по поручению князя. Но и в том, и в другом варианте место как таковое роли не играет и оказывается случайно даже в том случае, когда указывается в былине вроде бы достаточно точно. Примером может послужить былина «Илья Муромец и Соловей разбойник». Во-первых, появление Соловья именно у речки Смородины ничем не обусловлено и в большой степени внезапно: не было его там никогда, и вдруг – сидит, ниоткуда взявшись. Во-вторых, Илья Муромец вовсе не собирается ехать «воевать» с Соловьём – он про того и ведать не ведает – а направляется себе в «стольнёй Киев-град», да по дороге натывается на досадную помеху – сидящего на прямоезжей дорожке Соловья-разбойника. Множество мест, которые упоминает былина (город Муромль, село Карачарово, Чернигов-град, Киев-град), как бы окаймляют её, но сами по себе пусты, ибо в них фактически ничего не происходит, события разворачиваются в пути, между этими всеми местами, но не в них – они же лишь обрисовывают образ, указуя скорее не на конкретные Муром, Чернигов, Киев, а вообще на Землю Русскую. Видимо, поэтому же в некоторых былинах указание места ограничено упоминанием «Святой Руси». Возможно, что и упоминание Киева и Новгорода, из которых или в которые направляются иногда богатыри, имеет тот же смысл. В былине «Илья Муромец и Сокольник» место точно не указывается, но говорится о его досягаемости и, одновременно, как бы обособленности от всего прочего, небогатырского, мира:

*«Кабы жили на заставы богатыри,
Недалёко от города – за двенадцать вёрст,
Кабы жили они да тут пятнадцать лет;
Кабы тридцать-то их было да со богатырём;
Не видали ни конного, ни пешего,
Ни прохожего они тут, ни проезжего,
Да ни серый волк тут не прорыскивал,
Ни ясен сокол не пролётывал...»¹*

В былине о Дюке, по замечанию В.Я.Проппа, «на пять самостоятельных вариантов мы имеем три разные страны и трех разных врагов, против которых он воюет»², да и место рождения Дюка указано так, что и указанием-то это не назовёшь:

*«Из славного города из Галича
Из Волынь земли богатая,*

*Из той Карелы из упрямыя,
Из той Индии богатыя...»³*

Или:

*«Да из той Карелы из упрямыя,
Да из той Сарачины из широки,
Из той Индей богатые...»⁴*

Да при том ещё указывается, что матушка Дюка жила на Руси⁵.

Можно, конечно, пытаться согласовать эти противоречия, изучая понятие «русская земля» и выясняя, что понималось под «Карелой» да «Индеей». Такие изыскания ведутся до сих пор и пока безуспешно – единого места всё же не получается. Но, может быть, не получается не случайно? Может быть, противоречие это – намеренное, и оставлено не по небрежению, а как намек, что место – не суть важно, но важно, что Дюк-богатырь взялся на Руси «невесть откуда», хотя, одновременно, он не чужой. Он – другой (ибо богатырь), но свой (ибо богатырь русский). Иными словами, не Дюк «прикреплен» к месту, но место «указывает» на Дюка, на чудность его силы, необычность, инородность его способностей и на то, что сила эта не враждебна, что она «своя», «русская»; потому и изображён он одновременно как русский и нерусский, по словам В.Я. Проппа.

Вообще в мифопоэтической традиции пространство, как и время, не существует само по себе, но всегда связано с героем. Это пространство действия, поступка, события. Оно возникает в силу того, что нечто случается, и остается как след героя. Мифопоэтическое пространство не только познаётся в действии, но создаётся этим действием. И в этом смысле каждое действие мифопоэтического героя есть подвиг, по-движение, создание нового пространства, его распространение.

Слово «распространение» очень хорошо в данном случае, ибо включает в себе сразу несколько основных черт, присущих мифопоэтическому пространству. Во-первых, «рас» указывает как на процессуальность, развитие, так и на мгновенность и единственность («здесь и сейчас» не повторяются и не ухватываются фиксацией) этого действия-создающего-пространство или, проще, места-действия. Во-вторых, «пространение» выглядит как развертывание мира вовне, мир (и этот момент замечают почти все исследователи) «простирается» от некоего особого места – места появления героя, события, действия. Ну и наконец, в-третьих, это созвучие «странения» со «странствием», с одной сто-

роны, и с «странным» – с другой, – связь чудесного пути героя, преобразующего-создающего само это место странствия, пространство.

Именно с этим связана и неопределённость мифопоэтического пространства, именно поэтому герой выходит либо «в чисто поле», либо «на все четыре стороны» (что тоже самое в данном случае, ибо поле – бескрайнее и безориентирное), либо «незнамо куда», а если и знает куда (в «царство Вахромеево», например), то не знает туда дороги, то есть, по сути, тоже идёт «незнамо куда»; ибо путь возникает в тот самый момент и в том самом месте, когда и где ступает герой, и только оглянувшись назад герой может сказать, откуда и куда ведет дорога.

Поэтому и, несмотря на то, что значение моста, лестницы, дерева, придорожного камня, перекрёстка верно указано как соединяюще-разделяющих различные миры, но где они сами находятся – никто не знает, они возникают на пути героя, а он вдруг оказывается перед ними. Кстати сказать, ни перекрёстки, ни придорожные камни сами по себе ничего не указывают, они лишь дают возможность выбора дальнейшего шага, сужая необъятное «на все четыре стороны» до вполне обозримых двух-трех дорог, где на одной «коня положить», на другой – «богатому быть», а на третьей – «голову сложить». Где же именно на этой дороге «голову сложить» и от чего – сам увидишь. Это своеобразное изменение ответа Алисы в Стране Чудес на вопрос : «Куда ты идешь?», сказавшей: «Приду, тогда узнаю». Путь появляется как следствие поступка героя, его подвига, подвижения границ мифопоэтического пространства.

Это пространство, фрагментарное, если рассматривать несколько мифов, сказок, былин и пытаться создать из них «универсальную и цельную картину мира» и «развернутую космогонию», оказывается непрерывным, когда речь идёт об одном, отдельно взятом мифе, или сказке, или былине. Этот парадокс объясняется тем, что пространство зависит от героя (а герой, в свою очередь, зависит от создаваемого им пространства – они взаимозависимы), пространство выступает как след героя и след этот не имеет разрывов, он непрерывен.

Поскольку герой создает себе пространство и пространство это является пространством действия, то герой не может исчезнуть из этого пространства и перенестись в другое место, ибо, во-первых, ему некуда исчезать, поскольку нет другого места, кроме места события, а во-вторых, ему не через что переноситься, поскольку нет самостоятельного пространства, соединяющего два места независимо от героя.

Нет ничего независимого от героя, и поэтому герою, в некотором смысле, некуда деться от своего пути-пространства-поступка, от своего «подвига и судьбы». Поэтому же в мифе, сказке и былине не может происходить сразу два события или не происходить ни одного, не может быть, по выражению В.Я. Проппа, «двух театров действия одновременно» (так называемый «закон хронологической несовместимости») и – добавлю – не может быть «антрактов». И если герой прекращает свой путь (засыпает или «временно погибает», поскольку «насовсем погибать» мифопоэтическим героям не положено), то тогда (и только тогда) другой «подхватывает эстафету» и продолжает действие с того же места.

Мифопоэтическое пространство динамично, оно возникает и видоизменяется в зависимости от хода событий, многое в нем «как из-под земли вырастает» или же «с неба падает», оно неожиданно и непредсказуемо, оно текуче. Об этом говорит сам язык мифов, былин и сказок: употребление глаголов несовершенного вида – причём в былинах форму несовершенного вида могут принимать даже те глаголы, которые в настоящем времени эту форму в общерусском языке не образуют: «Да встает Добрынюшка Никитич млад»⁶ – , сочетание прошедшего и настоящего времен:

«Сходят они на червлен корабль

Поднимали тонки парусы полотняны»⁷ – указывают на действие, динамику, изменчивость. Здесь же видны и некоторые особенности русского мифопоэтического времени, и в первую очередь – его нелинейность, о чем говорят и сочетание глаголов совершенного и несовершенного вида, и сочетание различных времен.

Суммируя всё сказанное о русском мифопоэтическом пространстве, можно заметить, что особое значение в получившейся картинке играет ее фрагментарность, причем фрагментарность особого рода, – связанная с тем, что герои «находятся-в-месте». То есть пространство каждый раз выступает как совокупность неких особых мест, странным образом связанных с тем, что в них оказывается, и с теми, кто в них оказывается. Можно даже сказать, что пребывание-в-месте некоторого героя определённым образом организует это место. Ибо пространство состоит из мест, место существует лишь там, где нечто происходит (случается), а нечто случается лишь там, где есть некто, с которым что-то может случиться, то есть там, где оказывается герой. Мифопоэтическое ничуть не заботит тот факт, что если герой оказывается

в каком-то месте, то место это должно ему некоторым образом предшествовать. Вопрос о последовательности во временном, равно как и в пространственном отношении здесь не задается.

Странная эта прерывистость и взаимообусловленность места и того, что в нём находится, впрочем, становится вполне естественной, если принять во внимание особые свойства принципа причинности русской мифопоэтической картины мира, а именно – ее закон взаимного небезразличия и акцент, который делается ею на неповторимой различности существующего. Такое представление не приемлет пустых, то есть ничейных, мест по тем же причинам, почему для него невозможно наблюдение и физический факт. А без этого невозможно и понятие однородности, равно как и понятие субстанционального, протяжённого, безликого, то есть неконкретного пространства.

Особый тип причинности, на котором построена эта картина мира, предполагает и соответствующее представление о пространстве. Соответствующее, то есть – конкретно-образное. Именно таким представлением и является представление о пространстве как калейдоскопе особых мест, ибо место – не что иное, как конкретное пространство, связанное с образом героя, ситуации, действия и имеющее свою эмоциональную окраску. Пребывание-в-месте всегда предполагает взаимодействие (тем более верно будет и обратное: взаимодействие предполагает пребывание-в-месте), что особенно важно для мифопоэтического мира, основанного на законе участного внимания, и как бы само собой разъясняется в специфике русского языка. Можно даже построить некую связь: пребывание-в-месте – небезразличие (участное внимание) – взаимодействие, из которой становится понятно, почему в мифопоэтике рядоположенность не менее, а порою даже и более важна, чем последовательность, и привычному нам, несмотря на всю его критику, постулату «после этого, значит – вследствие этого» доверяют меньше, нежели почти вовсе нами не принимаемому во внимание «подле этого, значит – вследствие этого». Ибо, если говорить словами Л. Леви-Брюля, «смежность в пространстве также является сопричастностью, как и смежность во времени, и даже больше, поскольку пралогическое мышление уделяет пространственным определениям больше внимания, чем временным...».⁸

Время, как и пространство, оказывается связано с действием, событием. Пока герой бездействует (спит ли, на печи ли лежит, в темнице

ли томится и т. п.), время как бы замирает и превращается в безразмерную длительность. И здесь возникают речевые обороты типа «долго ли, коротко ли», «недолго, немало», «идут дни за днями», отражающие неопределенную текучесть: время вроде бы и проходит, но его нечем измерить, ибо нет событий. В этом случае три дня будут вполне равноценны и пятнадцати, и тридцати годам, и месяцу – неизмеримость «безвременья», то есть времени бездействия героя уравнивает все эти сроки в одном значении достаточно долгого. В сказках, как правило, при этом повторяются различные «тройки» – три дня, три месяца, три года. Три выступает здесь как некий числовой предел. Три – это вообще много, и в этом смысле для фольклорно-мифологического сознания нет разницы, три или трижды три (девять голов змея) или тридцать три; это множение троек не имеет никакого отношения к реальному счету и трижды три может рассматриваться как «очень много» или «множды много», несчетное число.

Завершением и одновременно уже и выходом за пределы этого символического числового ряда можно считать четверку. Четверка появляется как всеохват и бесконечность. Четырехсторонняя ориентация волшебной избы означает всевидение ее обитателей, как всеведение означает и изображение четырех ликов с четырех сторон древнерусского кувшина. Четыре дороги, перекресток появляются как указание на отсутствие каких бы то ни было ограничений, абсолютную свободу и возможность не связанного ничем выбора. «Идти на все четыре стороны» – означает идти куда угодно. Четыре – вовсе не четыре в нашем привычном понимании, но бесконечное число возможностей. Интересно, что мифопоэтическим героям никогда не предлагают четырёхкратного испытания, ибо такое испытание было бы бесконечным. Также и число мифологических противников делится на три, но не на четыре – их может быть много, очень много, необозримо много, но всё же не бесконечное число, ибо бесконечное число противников победить невозможно. Равным образом и время, когда бездействует герой, длится долго, но не бесконечно долго – три, пятнадцать, тридцать лет. И если сроки, указывающиеся до этого «троичного» срока, говорят о длительности, но недостаточности прошедшего времени, то троичность выступает как срок достаточно долгий, как рубеж бездействия и действия. Самым распространённым примером этому может служить былина об Илье Муромце, вернее, – «Исцеление Ильи Муромца». В таком вариан-

те, когда герой бездействует до истечения некоего троичного срока, все сроки, что упоминаются в этот период бездействия – не кратные трем, то есть недостаточные для окончания этого периода бездействия, и указание их равноценно формуле «шло время, но всё было по-прежнему». Срок троичный – срок перемены. Потому, когда он упоминается, речь идёт либо о начале действия, либо о смене действия, то есть он означает «довольно так прошло времени – иному настало время». Троичностью отмечаются своего рода рубежи: три дня пути до встречи или места, три дня Садко приходит к берегу играть на гусях прежде, чем попасть в подводное царство, три года обучения, возмужание героя (как правило, временем возмужания считается девять или пятнадцать лет), три дня или ночи службы...

Длительность, отмечаемая «долгим» троичным сроком, также подчеркивается и повторами – как повторами глаголов:

*«Престарелая старушка пашню попахивала;
Она пашинку пахала, пионку сеяла...»⁹,*

так и повторами ситуаций (тройные встречи, тройные испытания, хорошо знакомые по сказкам), которые частенько встречаются вместе с троичным сроком. Так, в сказке «Марья Моревна» Иван-царевич, отправляясь искать сестёр, до каждой из них добирается три дня, и каждый раз на третий день пути повторяется сходная встреча с сестрой и ее мужем. Сказка, изобилующая тройками и повторами, как бы растягивает тем самым время своего действия, отделяя друг от друга важнейшие события неизмеримо долгим сроком. С другой стороны, как только появляется троичный срок и происходит смена действия – встреча с сестрой или с Марьей Моревной, расплата у Бабы Яги и пр., длительность, тягучесть, повтор сменяются динамикой, быстрой сменой действий, множением глаголов через запятую: зять слетел, ударился, обернулся, закричал, – сестра выбежала, встрела, стала расспрашивать да рассказывать. Все почти мгновенно, без промежутков, без остановок – а после снова долгие «три дня». Действие, динамика как бы ускользают течение времени – в связи с чем возникают многочисленные «вдруг», «оказался», «обернулся», глаголы сменяют друг друга, не задерживаясь на существительных и тем более – на прилагательных: их, кажется, вовсе нет для такой скорости смены событий.

В обоих случаях, идет ли речь о тягучем периоде бездействия или отрывисто-ускоренной динамике события, «точное» указание времени

невозможно, да и не нужно. Акцент делается лишь на скорости протекания – «долго» (в случае покойного периода) или «коротко» (в случае, когда речь идёт о событии), либо неопределенность (период «междудействия» – пути от одного к другому: от места к месту, от встречи к встрече, от умения к умению, от события к событию), которая также нередко заменяется на «долго».

Иными словами, время выступает как относительное и нелинейное. Нет точной «единицы времени», которая была бы верна в любых условиях: время связано с условиями его протекания не менее сильно, чем пространство. Время, связанное теснейшим образом с событием, проживается, а не считается: оно событийно и психологично, а вовсе не абстрактно-счетно, как то полагал В.Я. Пропп и как было бы верно сказать по отношению к времени физическому, лежащему в основании классической научной картины мира.

О нелинейности и относительности мифопоэтического времени говорит и сосуществование в речи (в тексте) одновременно глаголов различных времен, а также сочетание глаголов совершенного и несовершенного вида, позволяющее создать видимость взаимопроникновения и взаимоперехода прошлого, настоящего и будущего. Например, в былинке «Михайло Потык»:

*«Вынимал саблю вострую,
Убивает змея лютова;
Иссекает ему голову,
И тою головою змеиною
Учал тело Авдотьи мазати».*¹⁰

Нередки и такое явление, как «смещение» времени, когда будущие события излагаются ранее предшествовавших либо одновременно с ними, «сжатие» времени (царь умер – сын вырос; переход от одного события к другому почти мгновенный), его циклический повтор или, вернее, спиральное развитие (как то происходит, к примеру, в случае, когда речь идет о трех царствах, находящихся на расстоянии в день пути) и возврат (воскрешение, омоложение и т.д.).

В. Пропп, говоря о том, что в фольклоре «времени нет», обосновывал это, в частности, тем, что герои фольклора не стареют и не умирают. Однако, существуют разные возрастные типы героев (так, Святогор всегда стар, а Иванушка – всегда молод), да и взросление в фольклоре присутствует, хотя и не всегда в явном виде (особенно отчётливо

это заметно на примере цикла былин об Илье Муромце и волшебных сказок, для которых характерно построение фабулы по этапам жизненно-возрастного пути героя: рождение – возмужание – путь – женитьба).

Что же касается смерти героев, то и в самом деле, можно заметить интересную закономерность: они никогда не погибают «окончательно», а лишь рождаются, враги же их, напротив, не рождаются, но всегда погибают. Когда я говорю «не погибают», то имею в виду, что они не исчезают навсегда, не гибнут безвозвратно от руки кого-либо. Напротив, их уход, если он вообще упоминается, сходен с погружением в летаргический сон. Бессмертие мифологических героев, как низших, так и – тем более – высших, даже не обсуждается, настолько оно несомненно. Сказочных всегда оживляет мертвая и живая вода, либо дыхание какого-либо волшебного существа. В былинах великаны, старшие и младшие богатыри сменяют друг друга последовательно, как бы уступая друг другу место, и уход их доброволен. Когда великанам нет больше дела, они окаменевают и превращаются в горы. Позднее этот мотив, но уже применительно к младшим богатырям, повторяется в былине «Как перевелись богатыри на земле русской», причем младшие богатыри, возможно, даже и окаменевают рядом с великанами, поскольку в былине говорится о «горах каменных»:

*«...Побежали в каменные горы,
В тёмные пещеры:
Как подбежит витязь к горе,
Так и окаменеет;
Как подбежит другой,
Так и окаменеет;
Как подбежит третий,
Так и окаменеет».*^{11, 12}

Святогор не окаменевает, но сам находит во поле свою плащаницу и сам же ложится в нее (былина «Погребение Святогора»):

«Ехали они тут, Святогор и Илья, куда ли, бог знает. Едут, едут, глядят – на гроб наехали. Стоит гроб большой, никому не впору. Пустой стоит. Святогор говорит Ильё:

- Ну, попробуй, ложись, не на тебя ли рублен?

Илья послушался, лег – ровно малой ребенок в гробу. Не по нем гроб-то строен. А Святогор лег – в самой раз ему.

Ну, попробовал, вставать хочет. А не выйти ему из гроба-то: крышка нахлопнулась. Говорит он Илье:

- Руби, говорит, брат, со всей силы.

Илья палицу свою поднял, стал по гробу бить. Раз ударит – железной обруч наскочит. Другой раз ударит – другой обруч наскочит. Святогор говорит:

- Нет, видать – не выйти мне отсюда.

Так там и помер. Святогор-то.

А Илья дальше поехал». ¹³

По другой версии той же былины, Святогор, прежде чем умереть,дохнул на Илью в щель гроба и передал ему половину своей силы – более уже и не надобно.

Герой соответствует событию, событие – герою, но мифопоэтическому чужда необратимость: всегда может случиться событие, которое «разбудит» героя. Таким образом у мифопоэтического пространства остается «возможность продления», а у сказителя – вера в чудесное. Такая «обратимость» времени является одной из отличительных черт мифа (смерть богов – невысказанное дело, которое означало бы и необратимую гибель мира) и эпоса. Ибо в мифопоэтическом мировосприятии, которое отражается и в русских былинах, герой столь тесно связан с пространственно-временными свойствами, вернее, пространство и время столь зависимы от героя, что гибель его означала бы введение некоей невозможности, ограниченности пространства и времени, т.е. давала бы точку конца и начала, вместо точки перетекания. Но коль скоро в мифопоэтике прошлое-настоящее-будущее взаимопроникновенны, а не связаны линейно каузальным образом, то и смерть героя становится возможна лишь как временное и обратимое изменение – как сон, к примеру.

С взаимозависимостью связано и то, что акцент в мифопоэтическом мировосприятии в целом делается не на последовательности событий, а на рядоположенности, одновременном сосуществовании героев, «встрече». Т.е. длительность предстает как ряд «встреч» и связанных с ними событий, линия времени, если она есть (назовем ее так условно) состоит из точек-событий, между которыми неопределенность, временная и пространственная.

Можно отметить, что фрагментарная и нелинейная трактовка времени, характерная для мифопоэтики, сама по себе уже не предполагает последовательности в том смысле, какой связывается с известной фор-

мулой «после, значит, – вследствие». Что, однако, не отменяет возможности того, что некоторые предыдущие события связаны с настоящими, может быть, не менее, а даже и более сильно, чем его «окружение» в данный момент. Иначе говоря, не будь ранее некоей встречи, герой мог бы быть иным, и, могло статься, выбрал бы другой путь, а следовательно, и не попал бы вовсе к встрече нынешней. Наиболее правдоподобным кажется, что сосуществование и последовательность в мифопоэтическом мировосприятии вполне равноценны с точки зрения изменения ситуации, и равным образом связаны с героем (вернее, – с героями) и, говоря языком мифологов и фольклористов, персонифицированы.

Говоря об особенностях мифопоэтического мировосприятия, неизменно приходится обращаться к тому, о ком идет речь. Ибо главный вопрос мифопоэтики – «кто?» – отвечает вторым планом (но только лишь вторым) и на прочие вопросы: «что?», «зачем?» и «как?». Именно поэтому мифы, сказки и былины начинаются с именованья, то есть с определения героя. Невольно или вольно, обсуждая вопросы специфики мифопоэтической причинности, пространства и времени, снова и снова приходится обращаться к герою и вырисовывать его черты. Ибо он – главная точка, определяющая все эти особенности, вокруг него вертится мифопоэтический мир, им он определяется и им изменяется. Можно сказать, что герой является динамическим центром мифопоэтического мира, организующим этот мир.

Если попытаться собрать воедино те черты мифопоэтического героя, о которых так или иначе говорилось, когда шла речь о специфике восприятия пространства, времени и причинности в мифопоэтике, то складывается определенный образ мифопоэтического героя, особенностями которого являются:

1. необыкновенность (особость): героем или, вернее сказать, действующим лицом в мифопоэтике является либо божество, либо богатырь, либо некое чудесное существо (Снегурочка, Быковий сын), либо дурак;

2. безразличие; повествование в мифопоэтике всегда строится как цепочка *значимых встреч* или со-бытий;

3. время и пространство неразрывно связаны с героем, таким образом, что они и существуют-то только «около героя (действующего)», являясь фрагментарными с точки зрения синхронического целого («картина мира» как таковая не складывается), но непрерывными по отношению к герою – как его «след»;

4. бессмертие и неостановимость: герой нигде не остается «насовсем»; так как мифопоэтическому мировосприятию свойственна принципиальная незавершенность и принцип перетекания, то нет ни «конечной цели», ни «центра» пространства;

5. архетипичность и неповторимость.

Уникальность и устойчивость того или иного живого существа (мифопоэтического героя) в мифопоэтическом мире довольно относительна и, в общем и целом, связана с ситуацией, в которой данное мифологическое существо в данный момент находится. Иными словами, определённая ситуация требует определённого мифопоэтического героя, вернее даже – определённого изменения мифопоэтического героя согласно данной ситуации. Поскольку ситуации сменяют друг друга, то неизбежно меняется и тот, кто в них оказывается. (Можно сказать и наоборот: ситуации меняются постольку, поскольку меняется герой – связь взаимобратимая). Заинтересованность и особенность каждого существующего исключает вопрос об обобщении и типичности. Напротив, отличие и необходимость связаны между собой таким образом, что одно обуславливает другое.

В сказках выбор попутчика происходит странным образом: встретившиеся как бы «узнают» друг друга; так, коня герой выбирает по ответному ржанию. Баба-Яга встречает путника словами: «Ну, вот и ты, Иван». Ошибок не бывает, как не бывает и замены одного помощника другим. Если же говорить о мифологии, то божество и вовсе незаменимо, иначе какое же это божество? Соответственно, повышается и степень ответственности. Ибо, во-первых, нарушение одного приводит к нарушению всего мира (а потому в мифопоэтическом мире нет неважных мелочей и все стремятся помочь исправить любое нарушение), а во-вторых, – нет возможности «переложить ответственность» на другого (ибо то, что делает один, доступно только ему одному – другой неизбежно, в силу его отличия, сделает иначе).

Поэтому «в эпосе нет одинаковых судеб и одинаковых героев. Былины про Чурилу Пленковича и Василия Игнатьевича вполне могут начинаться одинаково, но сами герои – разные. Разные по характеру, по типу и даже по социальному положению... И жену Ставра Гоудиновича никак не спутаешь с женой Ивана Гоудиновича... И никто из богатырей не умирает так, как Дунай, как Сухман, как Данило Ловчанин или Василий Буслаев. И никто из богатырей не спускается на дно Ильмень-озе-

ра к самому царю морскому – это суждено только Садко, как только Михайло Потяку суждено оказаться в подземном царстве и выйти из него». ¹⁴ Так же, как и в сказках Иван-царевич и Иванушка-Медвежье ушко – совсем иные герои, чем Иванушка-дурачок, и судьбы у них разные, и помощники. Да и Иван-царевич в разных сказках не один и тот же, в зависимости от того, один ли он сын, либо есть у него братья или сестры, и каковы они. В мифах сказания о разных божествах порою кажутся на первый взгляд похожими, но иное имя – иной образ, иное действие, иная ситуация – иной миф.

Склонные искать общие черты мифологи недоумевают, встречая целый сонм «солнечных» богов или богов плодородия, сосуществующих вполне мирно в одно и то же время в русской, да и вообще в славянской мифологии. В самом деле, мудрено не запутаться: с одной стороны, Солнце – супруга Месяца, который временами уходит от неё к заре Деннице, из-за чего супруги ссорятся и начинается гроза, с другой – Солнце (здесь уже именуемое Дажьдбогом) выступает супругом Луны, а Денница оказывается сестрой или дочерью Солнца и возлюбленной Месяца. При этом есть еще Ярило, бог весеннего солнца, с которым также каким-то образом связан и Купало, появившийся только в день летнего солнцестояния. А если добавить к этому перечисляемых Д. Шеппингом Яровита, Световита и Утрабога, Зарнача, таинственных Хоревита и Боревита, да еще Триглава, не говоря уж о прочих «родственных» богах, которых он упоминает в своем исследовании, то можно и вовсе потеряться в именах солнечных божеств. А ведь не меньше других, связанных с Луной и со звёздами, с ветром, с грозой, с земледелием, с семьей...

Не обращая внимания на частности, или боясь утонуть в этих частности, встречаясь с таким многообразием божеств «одного типа», исследователи стремятся обобщить их и представить как некое единое божество, как бы носящее разные имена, и даже порою приходят к выводу о «несущественности» имен и личностей богов в древнерусской традиции – к такому парадоксальному заключению приходит, например, Д. Шеппинг. Точнее, он пишет: «Имена и личности божеств играют самую второстепенную роль в нашей русской мифологии». ¹⁵ Делая такой вывод на том основании, что слишком много сходных в общих чертах божеств носят различные имена и имеют различные атрибуты, а одно имя может вдруг менять значение, обретая другой атрибут и другие «сопутствующие» прилагательные, помещённое в другую «картинку», то есть

создавая тем самым иное «понятие-образ», связанное с новым эмоциональным восприятием и требующее иного поведения. Но именно эти «частности», сопутствующие «основному» имени, и позволяют существовать этому имени наряду с множеством других имён и образов, часто подобных ему, в мифопоэтической картине мира. И именно они объясняют многообразие и символичность этих имен. В случае мифопоэтического языка, конечно, нельзя не заключить, что метафоричность – не следствие лексической бедности его, как то полагал М. Мюллер – хотя бы простое изучение данного языка опровергает эту мысль, ибо сложность и многообразность его подчас просто поразительны – а, по словам А.Н. Афанасьева, в способе «воззрения на природу» или же, иначе говоря, – в особенностях мифопоэтической картины мира и в первую очередь – в том странном и специфичном для этого мира типе причинности, в основе которого лежит закон частного внимания и его следствия. Именно они предполагают и даже требуют от языка образования понятий-образов, метафоричности и конкретно-символического.

Таким образом, специфика мифопоэтического мировосприятия позволяет совместить в герое две, на первый взгляд, трудно совместимые черты: устойчивость и изменчивость образа. Ибо, с одной стороны, герой всегда архетипичен – и благодаря этому миф оказывается потрясающе живуч, так как структура мифа укоренена в самом основании человеческой психики; с другой стороны, герой всегда изменчив и всегда выступает как символ, отсылающий ко множеству различных образов и конкретизирующийся каждый раз по-иному в зависимости от ситуации – и потому миф адаптивен практически к любым социокультурным изменениям.

Сама сюжетная схема мифопоэтики подсказывает нам логику построения и восприятия этого мира. Повествование здесь всегда начинается с именованного, то есть определения героя, участника события, – как бы указывая на значимость личностного момента в этом мире и на неповторимость каждого из его участников. Далее же повествование строится по принципу «дорожных встреч и приключений», то есть по принципу полилога событий или пересечения в многоголосом диалоге различных участников, появление каждого из которых является несомненным и значимым событием для мифопоэтического мира.

С момента встречи нескольких героев можно говорить о перерастании события (то есть самого появления каждого из них) в событие, ибо согласно закону частного внимания – основному закону мифопоэтичес-

когомира – всякий участвующий в этом мире, с одной стороны, необходим ему и, с другой стороны, глубоко лично заинтересован как в самом этом мире, так и в других его участниках – встречаемых. Включенность в жизнь и судьбу всего мира и каждого из его обитателей в мифопоэтике делает невозможной отстранённую самостоятельную позицию, превращая всякое бытие в этом мире в обязательное со-бытие. Установка на со-бытийность и закон участного внимания влечёт за собой ситуацию постоянного множественного диалога или, точнее сказать, – полилога. Полилога – ибо в таком случае равно важен голос каждого говорящего, каждого, влияющего на событие и изменяющего его ход уже одним своим присутствием, одним своим голосом, именем своим, тем что – он. Совместность, воспринимаемая в мифопоэтике как необходимая данность, определяет одновременно и участность или участное внимание к другому, вслушивание в голоса других и – неизменно – участливый ответ им. Она же является причиной и объяснением особой свойственной для мифопоэтического мира ответственности как за собственное бытие, так и за бытие другого – в той мере, в какой он оказывается причастен к случающемуся полилогу («притомен», как сказал бы Даль), – в той мере, в какой мы со-бытийствуем с ним.

POLYLOG OF CO-EXISTENCES IN THE MYTHOPOETICAL WORLD

Daria PASHININA
(Moscow)

What is the mythopoetical world? It's a world based on meetings, events and co-existences. It's a world of a chance where everything happens accidentally only by appearance. It's a world where every hero of the co-existence is the necessary and the only being. So that everybody in this world needs to receive special attention and should be especially attentive to others co-existing here.

The mythopoetical structure gives us a logic of the construction and of the perception of this world. Every narration begins here of the nomination, it means c of the definition of the hero of the event. This fact shows the impor-

tance of the personal moment in this world. Then narration is under construction as a chain of meetings and adventures. It means – as a polilog of co-existences.

After a moment of the meeting of some heroes we may talk about the overgrowing of an event and its development into a co-existence. An inclusion in the life and in the destiny of the world and its every inhabitant makes it impossible to ignore. Every being becomes here in this world co-being or co-existing.

The co-existing and the attentive attention rule means a situation of permanent multi-dialog or polylog. We call it so because in that case every voice of every speaker is very important. Because everybody changes co-existence by his presence, by his voice, by his name, by his person.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Исследование проведено при поддержке РГНФ, грант № 01-03-00422а.

¹ Былины. М., 1990. С. 83.

² Цит. по: *Фроянов И.Я., Юдин Ю.И.* Былинная история. СПб., 1997. С. 478.

³ Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. М., 1909-1910. № 181.

⁴ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом. М.-Л., 1950. Т. 2. С. 225.

⁵ *Фроянов И.Я., Юдин Ю.И.* Былинная история. СПб., 1997. С. 162.

⁶ Там же. С. 559.

⁷ Там же. С. 559.

⁸ *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930. С. 189.

⁹ Русь – земля богатырей. Былины. М., 1998. Т.1. С. 108.

¹⁰ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. № 23.

¹¹ Русь – земля богатырей. Былины. М., 1998. Т. 2. С. 185.

¹² По поводу подобной участи Ильи Муромца была сложена отдельная былина – «Смерть Ильи Муромца».

¹³ Былины. М., 1990. С. 68.

¹⁴ Там же. С. 15-16.

¹⁵ *Шеллинг Д.О.* Мифы славянского язычества. М., 1997. С. 111.

**«ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ»:
АВТОР И МАТЕРИАЛ ТВОРЯТ ДРУГ ДРУГА***

Вадим РАБИНОВИЧ

В 1910 году Велимир Хлебников в «Студии импрессионистов» опубликовал (а написал годом или двумя ранее) это самое *заклятие*, коим и был начат русский футуризм как начало миротворения. Но и... как его же и конец, чтобы вновь вернуться к началу – смеху как язычески творящей силе. К слову творящему и творимому сразу. Одномоментно.

Не с этого ли всё и началось? Русский футуристический проект – да. А всё началось намного раньше.

И вот теперь назад – к со-творению. Но и – вперед. К вечному пересотворению, если и в самом деле речь идет о человеческой культуре, то есть ни на миг не прекращающемся – навсегда и навезде – *Седьмом дне*.

Хоть и туманно, а выболтал до поры. А надо бы исподволь и не спеша. Но смех, равно и плач, неуправляемы, и потому влекут куда-то. А надо бы сначала – от начала начального, «впервые-бытийственного» до-словия, которое постараюсь передать дословно. По писанному. Как в Писании. В «Первой книге Моисеевой». – В «Бытии». А

до-словнее и не бывает.

Может быть, здесь-то и встретятся автор и материал в диалогическом ратоборствовании, творя друг друга? Не потому ли со-творение, а не просто творение?

Но... опять опережаю. А надо бы по порядку и так, как оно было на самом деле. Точнее: на самом *слове* как самом честном и самом простодушном. Еще точнее: как там – в той до-временности – всё сказало, то есть сделалось.

Из чего *Всё* сотворено? Неужели *из ничего*? А если из ничего, то чем и как? – Словом, то есть наречением замысленного, вызволенного речью Творца. Речью. Словом. Творимым и творящим сразу, пребывающим (точнее: становящимся) в нем самом. И техника эта до боли проста: «И сказал Бог: да будет свет. И свет стал». И сей же миг – с

включением света – включается и зрение: «И увидел Бог свет, что он хорош». Сперва сказал, и, услышав сказанное, увидел сказанное. Слух и зрение *почти* совпали. Сам себе художник, сам же себе и зритель.

Но техника лишь с виду проста. А сказать первое слово непередаваемо трудно, потому что из немолчующего безмолвия. Потому что *первое*. И далее – в эту неделю – все слова *первые*. Они же и последние. Первые для речи. Первые же и для слуха. А последние потому, что воплотились.

Молчало всё (точнее: безмолвствовало это самое *всейное ничего*). И вдруг – взговорило и легло на слух *впервые* взговорившее слово – из немолчания и *из ничего* сразу; и на глаз тоже легло, потому что выговоренное *явилось*.

Но *из ничего* только ничего и бывает.

Не колеблется ли Писание? Нет! Если только это ничего трубно и гулко. Безвидно, но не беззвучно. И второй стих на это намекает: «... и дух Божий носился над водою».

Но небо и земля уже сотворены. А воды в привычной своей водности еще нет. Она только еще будет. А Дух Божий над нею, ещё не ставшей, уже носится. *По-над*... Как ветер над водою, взвихривая и вскруживая эту стихию...

Ветер *дул*, и оттого *гул*. Звук нечленоразделья, хаотический – бронуновский – гул изначально: фонемы, чающие сложиться в слова. Например, в слово *свет*, материализующийся по называнию. Это и есть Крученыховско-Хлебниковское *слово как таковое*, грамматически еще неприкаянное. Одинокое слово. Зато радостное, потому что сказалось. Само собою – бескорыстно и от души (Духа). Никому не адресованное. И потому не идеологизированное, бесполезное, чистое, как *зык*. *Зычное*. Синтаксически независимое. Не требующее отклика. Ничьего. Ни встречного ума, ни встречного сердца. Ни Я, ни Ты. (*Я* явится с человеком; с ним же явится и *Ты*.) А пока только сольное – одинокое – слово. Но слово внятнее, потому что сразу же и воплотившееся. Из дословия в дословный (один к одному) свет и далее... во все иное, что случилось в эту великую – наивную – шестидневку с другими – не менее первыми – словами.

И, стало быть, не *из ничего*, а из гулко-го звука (Духа Божьего), именуемого в библейском упрямстве этим самым *ничего*.

Гул-звук и есть материя, из которой... Она же и творец как Божий Дух. По ходу дела

о-формляющейся, про-являющейся. Взаимотворящий диалог: творца и материала. В одном лице – в Творце. «Монодиалог» (В.С. Библер). И это – радость несказанная, хотя и в сказанности первых слов.

Начинается речь как переводелание. Неведомые лепеты для многолепой лепки, оцененной в человеческих перелепливаниях Седьмого дня. Не столь уже радостном, потому что *не* в первой лепке, а во втором, третьем (и так – далее) перелепливании.

Со-творение мира. Со-авторствование Творца с творяще-творимым материалом. Потому, повторю еще раз, со-творение, а не просто творение. Но со-творчество и со-радование с самим собою. И потому шесть раз – «...И это хорошо». Сделано... Но тут же и увидено.

«Проектно-конструкторское бюро», состоящее из одного Инженера (= Поэта) и работающего на глазах потрясенного заказчика (его же самого, то есть Мастера) из подручного материала – хаотического гула, оформляющегося в Слово – в Мастера-Творца. Вот почему всё это и есть чистая – *нечаянная* – радость. Ни для кого. Просто так. Само собою. Для себя. Представление самого себя как *мира впервые*; Мира впервые как самого себя. Впервые-бытийственно: в Слове-Деле. Без деклараций, без теорий, без методологии. Как у Пугачевой (только в мужском роде): *пришел и говорю...* Из вечного гулкого *ничего* на вечные времена (до их свершения, до преставления светов).

На Седьмой – человеческий – день – всё это сложится в грамматику. Причинно-следственно сложится. Миги выстроятся гуськом – только вперед, прояснится «мешанина» времен и действий (Сначала *небо и земля*, затем – *свет*, далее – *Дух* на волю, потом разборки с водами *над и под*, а после – вновь *тьма и свет*, но только в видах *дня и ночи...* И так – далее).

Но вернуться к переводелянию с его обратным движением времени, с «бегом на месте» божественного лепета и ступором не-деяния хочется. Смертельно хочется, что и случилось в русском футуристическом проекте с его концептами («Мирсконца» и «Сдвигология») в пафосе чудных деклараций и манифестов, провозглашающих *заумь* началом и концом словотворения «будетлянских баячей».

И всё же вопреки всем этим заморочкам – просто «Заклятие смею» Велимира Хлебникова, взлетевшее «легким времирем», вырвав-

шимся из стаи и вторично сотворившим *образ мира*, явив его *только* в слове, оформленном как *космос*.

А слово это как творимый и творящий космос теперь уже *только* человеческой природы – пандан первотворению. И так же, как в те дни, творец готовит материал для со-творчества с этим материалом. Для со-творческого диалога (или, опять-таки, монодиалога?). И, может быть, столь же радостно, покуда не явятся манифестанты – имеющие свой заносчивый интерес.

Итак, о «Заключении смехом».

Но сначала – оно, это *заклятие*, как *таковое*.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

*Что смеются смехами, что смеяньствуют
смеяльно.*

О, засмейтесь усмеяльно!

*О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных
смехачей!*

*О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных
смеячей!*

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Но прежде всё-таки вновь об из ничего.

Поль Валери, допуская, что Бог творил из ничего, иронично заметил: верно, из ничего, но материал всё время чувствуется.

Чувствуется звук (=гул). Первый – первобытный – гул. Но гул чреват пустотами как свидетельствами этого самого *ничего*.

Божественная перворечь просквозжена этими ажурными для человеческого восполнения. Останутся ли эти пустоты (следы *ничего*) в вербальном космосе Хлебникова – в его «Заключении...»?

А вот теперь и в самом деле начнем...

Мир восстал из смеха – радостно и свободно. Весело (хотя и не очень). И в этом мире явилось лицо вне времени и места в карнавале словотворения.

Словозвукобуквовид из корневой основы перворечи и есть тот материал для самовыстраивания не только целого словаря, но и грамматики как принципа миростроительства – *мира, явленного в слове* как в первослове «впервые-бытия», а с ним и автора. Взаимно; творцом и разрушителем речи, осуществляющим утопический русский футуристический проект; автором, представшим вербальным калякой-малякой от профессионального неумения, неостановимого хотения, от чистого сердца и всей души.

Просто так. Бесцельно. Наивно!

Поэт – Артист, сыгравший бога: это был Хлебников...

И всё это ребенок. Дитя ясноглазое, удивленное собственной дерзостью (Бог шести дней творения), изумленное словами (= вещами) мира как *мира впервые* и в тот же миг вознамерившееся запечатлеть всё это – *как слышу так и говорю* (лепечу).

В итоге – *самописная* книга из *самовитых* слов, аннигилирующее самоё себя по ходу писания книги самописания. Этот опыт – синтетический опыт, сфокусированный в слове творящем, но и творимом; но в слове авторском и плотно материальном.

Вот почему материал и автор творят друг друга в до-словии небытия.

Не так ли и в Книге Бытия, где Бог – единственный автор всего (хотя и в соавторстве с материалом – оглашенном *ничего*), которому не нужен читатель (до поры – *до* человека), вынужденный дописывать эту книгу, прописывая звенья)? Но всё это еще только будет.

А у Хлебникова – тоже свое, тотально авторское – Бытие. Только Бытие № 2. И тоже не нуждающееся в читателе (во всяком случае – при начале этого книгобытийственного замышления). Он, как и Первый автор Бытия № 1, тотально одинок, потому что он – автор всецелого – самодостаточного – Бытия. Нерефлексивно самодостаточен. *Я*, не осознающее себя «Я», потому и не нуждающееся в «Ты». Вещесловие Книги Бытия – слововещание «Заключения смехом», коим закланы слова, сложившие Космос Хлебникова. Из плотных слов.

Но плотных ли? Посмотрим...

Но прежде всмотримся, как всё это сделалось? (Конечно, сделалось – неточно сказано, потому что выдохнуто – легко и свободно, как на душу легло, как спелось...)

Несколько примечаний к этому тексту. Варианты названия: «Времири смеющиеся», «Смехунчики». Неологизм «Смехач» (сравните – хохмач) прочно вошел в словарь (общий – не специально Хлебниковский). Маяковскому *смехачи* представлялись «силачами», *смеюнчики* – «хитрыми», а *смеево* – «страной смеха». Но можно иначе: *смехач* – хохмач, *смеюнчик* – так сказать, квант смеха, элементарная частица смеха как субстанции, а *смеево* – месиво всевозможных разновидностей корнесловий из С-М-Е. (Как *л*, по Хлебникову, корень – корневая согласная – в словах *лес* и *лис*, взаимно устрояющие друг друга.) И тогда гнездо неологизмов на С-М-Е (смех) – результат «сопряжений» корней – «сопряжений» их или, еще определённой (тоже названо Хлебниковым), – «скорнений».

Подробнее об этом...

Поэт повелевает корнем С-М-Е, веля ему расти, приглашая смех к смеху. Приказывая ему смеяться. Повелительная (действенно глагольная) модальность демиургически обращена к *живому*, обладающему единственной способностью – смеяться, то есть творить смехом то, что получится... Возможно, смеховую Вселенную на весь вселенский окоём. Какой она получится, эта Вселенная? Об этом позже. А пока что – творение в артеактивном его состоянии. Так сказать *in statu nascendi*. Чистое повеление смехоносителями. Но такое повеление, которое чаёт стать свершением словодела. *Словоделеие* по ходу дела. Вот эти императивы:

«О, *рассмейтесь...*»

«О, *засмейтесь...*»

«О, *засмейтесь...*»

«О, *иссмейся...*»

«О, *рассмейтесь...*»

«О, *засмейтесь...*»

Шесть раз поэт-демиург повелевает троллями-эльфами-гномами и прочими лешаками-ведьмаками, сильфидами, ундинами и водяными, щекотунами-забавниками и прочими затейниками-смеховедами, чтобы смеялись. Да и как послушаться, если повелевает поэт-смеховед, зная толк в творящей – гностической – силе смеха.

Обращу мое и ваше внимание на одно срединное «О,..» Это – «О, *иссмейся...*» Важнейшее повеление – «на разрыв аорты» (неважно,

что образ не-Хлебниковский), то есть *иссме́йся* в отделку, до отключки, вусмерть. Но для радостного взыграния. И всё же – *до* конца, *до* свершения, *до* завершения Вселенной как законченной (?) самодостаточности. Повелевание через «О»... Не прообраз ли это овално законченной Вселенной? (более, чем *только земшарной*), вселившей (или могущей вселить) *Всех* и *Вся*. Семь раз *О*. Магическое семь – залог успеха смеха в его смехотворящей работе. Но работе радостной, потому что это самое «О...» смягчает повелительность детской (но и сакральной тоже) восторженной восхищенностью. Наивно-оптимистической и языковой неумностью-непоседливостью дитяти, *впервые* заговорившего, и потому же *впервые* начавшего мастерить... словом. Делать – деять, сделавшись *баячем-будетлянином*. Будет – не будет – будет... Потому что любит – не любит – любит! Тогда точно *будет*.

Велено засмеяться. Мотор этой странной *грамматологии в деле* запущен. И его запустил космотворец Велимир, еще *до* результата пришедший в восторг через это самое «О, ..», равнозначное будущему «Ах!» (или, что тоже, божественному «...И это хорошо» из «Книги Бытия»). Итак, профессиональным, так сказать, *смехачам* приказано смеяться. А они не смеются. Но им объясняют, кто они такие есть, грамматически всё это втолковывая (как *Маша ела кашу* или *мама мыла раму*). Наивно, но и филологически изощренно, встраивая эту простоту в неологизмы (систему неологизмов?) префиксов и флексий.

Вот они: *смехачи, смеячи...*

Но и сам смех живородящ, полнится квантами, (точнее сказать, – генами-эмбрионами смеха). Смеховыми клонами от корневого С-М-Е. Это корневище смеха пригодно к смехоклонированию в модусе словообразования: *рассмешища* [от корневища (?)], *смешики, смеюнчики...* Смехач должен смеяться *смехами* (подобно тому, как *любить любовью* – категорический императив для любого). Смеяться *смехами...* А чем же еще?! И тут же кванты смеха оживают, воплощают смеховую ёлочно-новогоднюю небывальщину – снеговую и легкую, как тополиный пух... И все они – *смеянствуют* (глаголопорождение тавтологически продолжается). *Смеянствовать* – не пьянствовать ли? По-Бахтински карнавальнo. Раблезиански. Но и язычески-славянски...

Тавтологичность – следствие восстания словарного гнезда из *одного* корня, порождающего весь словарь целиком. Одного – но какого! – хватит на *весь* словарь *всего* языка. Может быть, всемирного эспе-

ранто, для сильнейшей творящей эмоции, имя которой *смех*.

Вот ряд прилагательных к воодушевленному воинству *смехачей* и *смеюнчиков*, действующих под командованием *Предземишара* Поэта-демиурга: *надсмеяльные* (*рассмешища*), *усмейные* (*смехачи*), *надсмейные* (*смеячи*).

Но, может быть, *рассмешище* как ристалище? Так сказать, комната смеха. И потому *рассмешищ надсмеяльных*? А смеячей – *надсмейных*? Еще один грамматикообразующий ход.

Но и на этом дело не заканчивается. Как они все засмеются? – *Смеяльно* и *усмеяльно*. При этом *смеянствуют смеяльно*, а засмеяться следует *усмеяльно* (укататься, улюлюкаться, умориться. Одним словом, – усаться со смеху...).

И тут же: *усмей* и *осмей* (от *усмешить*, и от *осмеять*). И – наконец: про всё это – *смейево* (дважды повторенное). Маяковский написал как *смеево*. Вот и получилось у него – «страна смеха», а у Хлебникова – *смейево*. Может быть, *месиво* (*тмесиво* от греческого *тмесис* – сдвиг). А может быть, *смей его*, как «ату его!»?

Но здесь начинается *толкование* «зауми» (о ней я еще скажу). А это занятие пустое, потому что дурно-бесконечное. А применительно к простому, – то и вовсе «Ах, это, братцы, о другом».

Всё ли исчерпано? Нет, конечно! Оставлены пустоты – Мандельштамовские *прогалы*, *пробелы*, *прогулы*... Зиянья меж гулов. Их можно заполнять и заполнять. Например, *смехуёчками*, что *почти* уже сделал сам Хлебников, первоначально назвав своё «Заключение...» *смехунчиками* (бережно хранящимися в его архиве в РГАЛИ). Тут как раз и сделается смешно. А без них не смешно. Радостно. Но не смешно. Потому что всерьёз, как в Книге Бытия. И хоть сто раз повторяй «халва, халва», а во рту слаще не станет. Следует выйти за пределы словшеств в иной аудиовидеоряд.

Практическая грамматология Вселенной открыта. Именно для этого пустоты-ажуры-пробелы: свидетельства того самого божественного ничего, обязанного литерально-сонорно восстать навстречу близким душам (если найдутся).

И теперь уже совсем «наконец»...

Смеюнчики. Смеюнчик. Смеюн. ...Юн.

Здесь следует назвать Алексея Елисеевича Крученых – Санчо Пансу Дон Кихота Хлебникова. В 1913 году Крученых написал «Декла-

рацию слова, как такового» и сообщил в ней, в частности, следующее: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому, и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена.»

Мир юн.

Но если мир из слов, а мир юн, то и слова не умирают. Они тоже вечно юны, если они первые, как *мир впервые*, как *впервые-бытие*.

Заумь (еуы) началась. Но в контексте «Заклятия...» (в этой книге *впервые-бытия* – в юнословии поэта). С времирями-смеюнчиками (вспомним «времирей смеющихся»). Эта *заумь* иного рода (Хлебниковская, конечно).

А теперь – к ино-пониманию «Зауми...». Для чего следует обратиться к тексту Хлебникова «Свояси», должному предварить его же «Всё сочиненное В. Хлебниковым». Вполне рефлексивному его тексту. Этот текст случился лет 10 спустя. Поэтому о «Заклятии...» – сильно задним числом.

Вот что он пишет в этих своих «Своясах»: «Мелкие вещи тогда значительны, когда они так же начинают будущее, как падающая звезда оставляет за собой огненную полосу; они должны иметь такую скорость, чтобы пробивать настоящее. Пока мы не умеем определить, что создает эту скорость, но знаем, что вещь хороша, когда она, как камень будущего зажигает настоящее».

Возвратное время. Оно инициирует настоящее, возжигая его огнем, унесенным, подобно Прометею, из будущего. И тогда *мелкая вещь*, творимая *здесь и теперь*, делается Вселенной, *явленной в слове*. Может быть, даже в одном-единственном (со всеми своими возможными производными). В неисчерпаемости словоначала. В веселом карнавале словотворения. В слововерти одного-единственного слова.

Хлебников продолжает: «в «Кузнечике», в «Бобэоби», в «О, рассмейтесь» были узлы будущего – малый выход бога огня и его веселый плеск. Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова».

И всё же творение разыгрывает в сей миг.

А что же будущее? Из деклараций? Нет! Оно в замыслениях восполнить пустоты, свидетельствующие, повторю еще раз, божественное *ничего*, оставшееся в творении. В замыслениях иных будущих соучастников того самого *Седьмого дня*, но уже другой недели – недели Велимира Хлебникова, сотворившего Книгу Бытия № 2: *словом, из слов, во имя слова*. И самого себя как слова. Себя как материал и материал как себя. Во-человеченный материал – материализованный дух. Так творец и материал (материал и творец) становятся Книгой Бытий, их вечностановящимся со-бытием. Событием – каждый раз *новым*. Весело мерцающим. Радостным – смеховым – событием. Одним из... В череде событий. Но и – единственным *навсегда* и *навезде*.

Как же себе представлял свой материал Хлебников, то есть по сути дела самого себя, по-роденовски отсекая лишнее, но и восполняя пустоты; при этом невольно оставляя новые, чтобы *зияло-сияло*, чтобы по-пигмалионовски полюбилося легковейно витающее в изначальном – многоначальном – словолюбии? Вот как он себе это представлял: «Найти, не разрывая круга корней, *волшебный камень* (курсив мой. – *В.Р.*) превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова – вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призрак<и>, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, – моё второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку». Это снова из его «Своясь».

Волшебный камень... Не философский ли это камень?.. Самовитость (самоценность) слова и заумность как всепонятность. Вот, оказывается, в чем дело: *своё* и *всепонятное* сразу. А мы всё – заумь да заумь...

Таким чается Хлебникову результат взаимопреобразующего диалога – автора и материала.

Но прежде надо приуготовить и себя и материал к со-радованию в споре – мучительно трудному, и потому – томительно праздничному со-радованию. Чудодейственно приуготовить, не боясь проспорить и проиграть. Потому что всегда (и в результате тоже) – на равных. Алхимически. С помощью *философского камня* поэзии. В восходящей трансмутации слова. В корневых его взыграниях. В «скорнениях». *В своясях*. В собственном – единственном на всю Вселенную – всеобъемлющем всю ее доме. (*Свояси* придумал Роман Якобсон, филологически чуткий к

слову как *таковому*, то есть к Хлебниковскому слову, в его корнесловии, способному заклать...)

То есть сделать то, что он делал, словесно и вселенски цельным. Целокупным. Самодостаточным. Будто ничего иного не было, нет и не будет. И жить всем этим и во всем этом как дома, со-авторствуя с материалом, творя и себя и материал, наделяя исходное *ничего* собою, словесно оглашая его; со-беседуя с ним; но прежде приуготовив себя и материал для... И так – далее.

Не потому ли «Свояси», а не во свояси? Верно, именно *потому*. Всегда у себя и с собой. Не надо входить. Да и выходить тоже не надо. Во всяком случае – до следующего словотворения как новых *своясь*.

Нужна ли такому вот автору-демиургу в этих *свосях заушь* как что-то хитроумно-непонятное? Нет, не нужна. Потому что себе самому всё понятно и так. Самотождественно. Творимое, оно же и творящее. Равный самому себе в *самовитом* – самоценном – слове, обозначающем *только* самое себя. Вне символических значений. Эдемское – райское – счастье. Радость от собственных трелей и рулад. «... И это хорошо». Книга Бытия (хотя и № 2) *об одной странице*. Всегда об одной – *первой*... «Заклятие смехом» как артеакт. И эту книгу («Заклятие...» и вокруг) спустя сорок лет проиллюстрирует Марк Шагал. Он изобразит карнавал *смеюнчиков* и *бобэоби* в *золотописьме кузнечика*. И всё это – *стаи легких времireй*, несущихся над «золотой липовостью» Запада. А «чугунность крыл Сына Выдры», свидетельствующего Восток, тает как воск и более не тяжелит эту легковейную стаю даже напоминанием о себе.

Взлетающее. Как те ЛеТатлинские и Розановско-Гончаровско-Ларионовские *саморунные* литографированные книжицы Хлебникова со Крученыхом.

Каждое такое стихотворение (она же и книга об одной – всегда *первой* – странице) – результат первого, второго и так далее (до шестого включительно) дня.

Если можно здесь говорить о *зауми*, то разве что так.

(Замечу, что заушь вначале произносили, делая ударение на втором слоге: заушь.) И это было вернее, потому что осваивалось новое про-

странство – *за умом* (после ума?). Обживались те самые милые и родные *свояси*, где ум как хитросплетенная мысль не нужен (впрочем, ум – всегда хитр). Как не нужна была она и наивному художнику Богу. И человеку – *до* искушения – тоже. Эдем и стал для Бога (и человека) теми *свосями*. Но... *Ева, Яблоко, Адам*. Здесь-то и начинается хитрый ум, взыскующий истолкований своих кунштштюков («но сложное понятней им» *Б. Пастернак*). Ум хитрый только и может жить в *Седьмом* – человеческом – *дне*. А в шести первых – никогда. Они, эти дни, просты – простодушны и простофильны (но именно они – «всего нужнее людям» – *Вновь Пастернак*). И Хлебников *заклинает* эти шесть дней, работая именно в эти дни как во вневременных – эдемских – *свосях*. *За умом*. Казалось бы, без учета всей предшествующей культуры *Седьмого дня*. И без Пушкина тоже, которого следует «бросить... с парохода современности».

Возвращение в Эдем? По замыслу (если был таковой – да), а на деле? Посмотрим... (Здесь, говоря о возвращении в Эдем, я радостно ссылаюсь на замечательное сочинение А.Н. Рылёвой, публикуемое в этом выпуске эйдосовских умозрений.)

За умом впереди или *за умом* позади? Начально – позади. Но и для того, чтобы впереди тоже. (Уточню: позади как *образец*, впереди как *образ*.) На то Хлебников – *баяч будетлянский*.

Но не у-топично ли и не у-хронично ли сие?

Отвечая, поведу речь не о том, так это или не так. А поведу речь о творческом пересмотре замысла. (Пусть даже и спонтанного, но замысла... *Вновь за мыслью*.) *За умом*. Хитрым умом (а ума не хитрого не бывает).

Искушение змеиным яблоком с последующим выгоном из *свосясь* означило начало человеческих *доделок* божьего творения. Доделок в пустотах, оставшихся от до-начального *ничего*. В пустотах первичного гула. Теперь уже в режиме действительного – в духе Иова – диалога с Богом как богоборческой акции.

А Хлебников *вновь* возвращает себя в эдемские *свосяси*, выстраивая свои собственные – «по образу и подобию»; лепя Бога по своему *подобию и образу*. *Человечески* богоподобные *свосяси*. Эдем как весть из грядущего, но в память о прошедшем – не состоявшемся. Потому что было искушение с последующим изгнанием. И... с человеческой (хитроумно-творческой) работой.

Неужели опыт Хлебникова в Книге Бытия № 2 положит конец человеческому – творчески культурному – хитрому уму?

Не бойтесь! Загоризонтное чаяние неосуществимо в силу просквозженности воздухами и просветами творений Хлебникова – его одноментных Книг Бытий (пусть каждого бытия и под номером 2).

Космос Хлебникова – ажурный космос. Ажур может быть заполненным новым – неожиданным! – *скорнением*. Случайным. Как те ненормативные смехуёчки. (Впрочем, и у самого Хлебникова, хоть и легко и свободно, – ненормативно всё.) А у Бога – ненормативно по другой причине. Исходное *ничего* (пусть даже и в сутемени хаотического – до-словного – гула) не может быть нормой ни при каких обстоятельствах.

Но не только возможностью до-скорневать. А еще и вторым – после искушением яблоком-змеем – соблазном: зауемью с ударением на *за-* в духе вещеслова-искусителя Крученных. Заумника слововерчения с у-мыслом (у-мысли), чуждого бес-печности и бес-корыстия ёлочной мишуры и многоцветного конфетти. Предполагающего не сказанное, и только потому – несказанное – не для Крученных. Но без него футуристический проект не был бы полным, как Книга Бытия без искусителя.

Так диалог автора и материала, творящих друг друга в монодиалогическом единстве, и понятый как *чисто* творение, вновь разлаживается, возвращаясь в полемику толкований, в спор филологических и философских герменевтик.

Но свет несказанного – божественно не искушенного и *самовитословного* – славно светит, искрясь сполохами в гулких эхах безвидного *ничего*.

А хитрый – человеческий – ум культуры Седьмого дня может не переживать. До горизонта – как назад, так и вперед – далековато, хотя окоемный круг очерчен...

А теперь два стихотворения на тему – собственного производства:

По-над водою

Вода поддакивала «Да»

Моей походке.

И показалось мне тогда –

Плыву, как в лодке.

Или – как по суху сквозь тьму,
Поверх пучины, –
Лишь потому, что есть тому
Свои причины.

Так получилось: что почём
Узнав однажды,
Сам из себя я сделал чёлн –
Простой, бумажный...

И стал бумажным кораблём –
Без мачт и вёсел...
По воле волн – **не** напролом,
А просто весел,

Скользя по выгнутой Луне,
Как Дух свободен,
Не глубине, а вышине
Я стал угоден.

Ночную глубь собой **не** злил
И, безбагажный,
По-над водою я сквозил –
Насквозь бумажный.

И потому воды струи
Не тяжелили
Ещё не взмокли мои
Ещё не крылья,

Но и **уже не** плавники...
Вслед за судьбою
Несла меня вода реки
По-над собою.

Вверху – мечта, внизу – беда...
Моя подруга
Вода поддакивала «Да» –
Легко, упруго.

Стихия воздуха

Глазные напрягая мускулы,
 Как это делал Левенгук,
 Я видел воздуха корпускулы,
 Не видя ничего вокруг.

И было видимо-невидимо
 Безвидных тех первоначал...
 Как выяснилось, я, по-видимому,
 Невидимое обличал.

И обличил... В пустынной ауре
 Теперь не пусто. Там плывут
 Шары оранжевые в мареве,
 И ангелы им в такт поют.

Плывут, своё имея мнение
 Прельщать и тихо искушать...
 Но – вскользь замечу тем не менее –
 Тем воздухом нельзя дышать.

Зато тот перехват дыхания,
 Всеобщего и ничьего...
 И это всё воспоминание
 О творчестве **из ничего**.

“INVOKING BY LAUGHTER”**THE AUTHOR AND THE MEDIUM CREATE EACH OTHER**

Vadim RABINOVICH

(Moscow)

The first part of the title of the paper is also the title of Velimir Khlebnikov's work – “Invoking by Laughter”.

It is by this invocation that Russian futurism began, allowing a return to the beginning – to laughter as a heathenishly creative force. To the word laughter is both creating and created. Instantaneously. This was published in 1910. And it was the beginning of it all.

The world emerged from laughter ñ in joy and freedom. In gaiety. And in this world a face appeared – outside time and space in the carnival of word creation.

Word-sound-letter-form from the root of primal speech is the very medium of self-production not only of a whole vocabulary, but also of grammar as the principle of world construction – of a world presented in the word as the First Word of “first-being” and along with it of the author. Reciprocally; by the creator and destroyer of speech, fulfilling the Russian utopian futuristic project; by the author who appears a verbal scribbler out of professional deficiency, an incessant desire, a pure heart and open soul.

For no reason. Disinterestedly. Purposelessly... *Naively!*

The poet is the Actor who has performed God: such was the case of Khlebnikov...

And all of this turns out to be a child. A child with bright eyes surprised by its own audacity (the God of the six days of creation), amazed with words (= things) of the world as the world for the first time and simultaneously intent on depicting it all ñ I speak (babble) exactly the way I hear.

What follows is a self-recording book made of self-relating words, annihilating itself while the self-recording book is being recorded. This experience is synthetic being focused on the creating as well as the created word, but a word that is authorial and densely material.

That is the reason why the author and the medium create each other in the pre-verbal realm of nothingness.

ПРИМЕЧАНИЕ

* При поддержке РГНФ. Грант № 01-03-00230а.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК ТРИНАДЦАТЫЙ

ОНТОЛОГИЯ ДИАЛОГА:
ФИЛОСОФСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ



ONTOLOGY OF DIALOGUE:
PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC EXPERIENCE

Send orders to:

The Philosophical and Cultural Research Centre «EIDOS»
199034 St.Petersburg, Universitetskaya nab. 5, room 300
Tel./fax (7-812) 437- 0828 Tel. (7-812) 328 - 4124
e-mail: centre@eidospb.spb.su

Научное издание

Главный редактор - Любава Морева

Технический редактор - Татьяна Дегтярева

Компьютерная верстка: Алина Венкова, Виктория Черва

Корректоры: Любовь Бугаева, Лев Летягин, Анна Конева, Breton Carr

Дизайн обложки - Игорь Панин

Сдано в набор 17.10.2001. Подписано в печать 17.01.2002.
Формат 60х90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ.л. 20. Уч.изд.л. 25. Заказ № _____

ЛП 000303 от 11.11.1999

Отпечатано в типографии Б.С.К., СПб, наб. Макарова, 22

ISBN5-88607-020-6
© ФКИЦ "ЭЙДОС", 2002