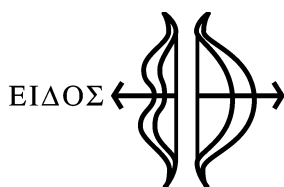


*International Readings on Theory,  
History and Philosophy of Culture*

16

**ТВОРЕНИЕ – ТВОРЧЕСТВО – РЕПРОДУКЦИЯ:**

*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ*



**CREATION – CREATIVITY – REPRODUCTIONS:**

*ARTISTICAL & AESTHETIC 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**

**№ 16**



**издается под эгидой ЮНЕСКО**

**ТВОРЕНИЕ – ТВОРЧЕСТВО – РЕПРОДУКЦИЯ:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
РФФИ и Министерства культуры РФ*

**Главный редактор:**  
*Любава Морева*

**Редакционная коллегия:**  
*Любовь Бугаева, Александр Гогин, Татьяна Дегтярева,  
Анна Конева, Лев Летягин, Дмитрий Спивак, Виктория Черва,  
Борис Шифрин, Alessia Dagnino, Skye Vurn*

**Дизайн обложки:**  
*Игорь Панин*

*Редакция сердечно благодарит Международную Ассоциацию «Русская культура»  
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**

№ 16



under UNESCO auspices

**CREATION – CREATIVITY – REPRODUCTIONS:  
*ARTISTICAL & AESTHETIC EXPERIENCE***

*Financial support: Russian Federation Ministry of Culture,  
The Russian Foundation for Basic Studies*

***Editor-in-chief:***  
*Liubava Moreva*

***Editorial Board:***  
*Liubov Bugaeva, Skye Burn, Victoria Cherva, Alessia Dagnino,  
Alexander Gogin, Tatjana Degtyareva, Anna Koneva, Leo Letyagin,  
Boris Shifrin, Dimitri Spivak*

*Designer: Igor Panin*

*With thanks to the International Association «Russian Culture»*

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

---

### CREATION – CREATIVITY – REPRODUCTIONS: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ // ARTISTIC EXPERIENCE

---

ИМИТАФОРЫ КУЛЬТУРЫ. ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ

*Вадим Рабинович // Vadim Rabinovich*

IMITATIONS AND METAPHORS OF CULTURE

9

*Enrique Banús*

«LA MORT DE L'AUTEUR»:

IS CREATION IN THE XXI CENTURY POSSIBLE?

22

МОТИВ ПУСТОТЫ И ПРОБЛЕМА НИЧТО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ  
ПРАКТИКАХ XX ВЕКА: ОТ ЭКСКЛЮЗИВНОСТИ ДО КАЛЬКОМАНИИ

*Алина Венкова // Alina Venkova*

THE THEME OF EMPTINESS AND THE PROBLEM OF NOTHINGNESS  
IN ARTISTIC PRACTICES OF THE XX CENTURY:  
FROM EXCLUSIVENESS TO CALQUE-MANIA

46

ФЕНОМЕН ТЕАТРА:

ТВОРЧЕСТВО, РЕПРОДУКЦИЯ, ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

*Владимир Жидков // Vladimir Zhidkov*

THE PHENOMENON OF THEATER:

CREATION, CREATIVITY, REPRODUCTION

58

ХОЛОДНОЕ ОЧАРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

*Елена Целма // Jelena Celma*

A COLD FASCINATION WITH THE AESTHETIC

75

НОВАЯ СОБОРНОСТЬ В ГЛОБАЛЬНОЙ ДЕРЕВНЕ,  
ИЛИ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СЮИТА «О ФИЛОСОФСКОМ КАМНЕ»

*Татьяна Дегтярева // Tatiana Degtyareva*

THE POSTMODERN "PHILOSOPHERS' STONE" SUITE  
COMPOSED FROM THE DISCOURSES ABOUT EMANATION,  
OR A DOUBLE-BUBBLE EFFECT IN VISUAL ART

82

ПРОДУКТИВНОЕ И РЕПРОДУКТИВНОЕ  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
*Леонид Чертов // Leonid Tchertov*  
CREATIVITY AND REPRODUCTIVITY IN FIGURATIVE ART  
**103**

РУССКАЯ ИДЕЯ: ЗАМЫСЕЛ ТВОРЦА И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В  
РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА  
*Алла Кононова // Alla Kononova*  
THE RUSSIAN IDEA: THE CONCEPT OF CREATOR  
AND ITS EMBODIMENT IN ART CREATION  
**117**

ТВОРЧЕСТВО РЕНЕ МАГРИТТА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ XX ВЕКА  
*«L'HOMME DU LARGE»*  
*Анна Конева // Anna Koneva*  
THE SURREALISTIC IMAGE IN THE CONTEXT  
OF IDEAS OF THE XX CENTURY  
**127**

«ЛИТЕРАТУРА ПРОРЫВА»  
(О ЖИВОПИСИ М.М. ШВАРЦМАНА)  
*Жанна Бровина // Janna Brovina*  
«LITERATURE OF BREAKTHROUGH»  
(ON THE PAINTING BY MIKHAIL SHVARTSMAN)  
**136**

ТВОРЕНИЕ – ТВОРЧЕСТВО – РЕПРОДУКЦИЯ  
ДИАЛОГ ИСКУССТВ И ЭПОХ // DIALOGUE OF ARTS AND EPOCHS

ОТ КРИЗИСА РИТУАЛА К ГЕНЕЗИСУ СЮЖЕТА  
*Андрей Каяткин // Andrej Kayatkin*  
FROM THE CRISIS OF A RITUAL TO THE GENESIS  
OF A PLOT NARRATIVE  
**148**

ФЕНОМЕН НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИНТЕРНЕТ-ЛИТЕРАТУРЫ:  
ПРОБЛЕМА НОРМЫ И ЕЕ НАРУШЕНИЯ  
*Наталья Конрадова // Natalja A. Konradova*  
NON-PROFESSIONAL INTERNET-LITERATURE:  
THE PROBLEM OF NORM AND INFRACTION  
**161**

***Steven Shankman***

WHO IS ZAABALAWI? THE WISDOM OF THE CREATOR,  
THE REASON OF DAEDALUS, AND ETHICS IN MAHFOUZ

**171**

***Kam-ming Wong***

«NO COINCIDENCE, NO STORY”:  
THE ESTHETICS OF SERENDIPITY IN CHINESE FICTION

**180**

***Aviva Doron***

CONCEPTS OF POETRY AS A REFLECTION  
OF INTERCULTURAL DIALOGUE (THE CASE OF SPAIN)

**198**

***Josette Balsa***

CREATIVITY AND COPY IN CHINESE CALLIGRAPHY AND PAINTING

**208**

СИНЕСТЕЗИЯ И ТВОРЧЕСТВО. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ  
АСПЕКТ ИНДИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

***Ольга Семенова // Olga Semenova***

SYNESTHESIA AND CREATIVITY. THE PHILOSOPHICAL-AESTHETIC  
ASPECT OF INDIAN MUSICAL ART

**214**

***Rehka Menon***

TRANSGRESSIONS: DISROBING AND REDRESSING

**230**

ВЛИЯНИЕ ДРЕВНЕЙШИХ ТРАДИЦИЙ  
НА АРХИТЕКТУРУ АНТИЧНОГО ХРАМА

***Дмитрий Мадуров // Dmitri Madurov***

THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITIONS  
IN THE ARCHITECTURE OF AN ANTIQUE TEMPLE

**251**

СУЩЕСТВО КИНЕМАТОГРАФА КАК «МОЛЧАНИЕ О ДРУГОМ»

***Виктория Чистякова // Victoria Chistyakova***

THE ESSENCE OF THE CINEMA AS “SILENCE ABOUT OTHER”

**256**

ОРНИТОЛОГИЯ СЧАСТЬЯ  
*Инна Быкова-Майер // Inna Bykova-Maier*  
ORNITHOLOGY OF HAPPINESS  
269

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ОПЫТ РАСКРЫТИЯ  
ТАЙНОЗАМКНЕННОСТИ» В СОВРЕМЕННОМ  
КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
*Ирина Бровина // Irina Brovina*  
TRADITIONAL OLD RUSSIAN CHANTS AND THE DECODING OF THE  
“TAINOZAMKNENNOST” IN CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION  
280

ЛИЧНАЯ ПЕСНЯ (МЕЛОГРАММА)  
КАК ИНСТРУМЕНТ ГАРМОНИЗАЦИИ И ЗАЩИТЫ ИНДИВИДУУМА  
*Абрам Юсфин // Abraham Yusfin*  
PERSONAL SONG AS A TOOL FOR HARMONIZATION  
AND PROTECTION OF AN INDIVIDUAL  
288

*Jeffner Allen*  
DEAR VOLUPTUOUS: BETWEEN CORAL REEFS  
296

НАИВ. DE PROFUNDIS  
*Анна Рылёва // Anna Ryleva*  
NAIVE. DE PROFUNDIS  
306

**ТВОРЕНИЕ – ТВОРЧЕСТВО – РЕПРОДУКЦИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ // ARTISTIC EXPERIENCE****ИМИТАФОРЫ КУЛЬТУРЫ.****ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ <sup>1</sup>****Вадим РАБИНОВИЧ*****Имитатора...***

Этот неологизм – кентаврической природы (точнее сказать, – поро-ды) и звуко-слуховой своей памятью отсылает к *имитации и метафоре* сразу. Но не последовательно – сначала к имитации, потом к метафоре, а именно сразу: потому и кентавр, не подлежащий оперированию, как не подлежат рассечению (если рассчитывать на витальный исход) сиамские близнецы. Культура как творчество кентаврична: традиционна (=имитационна) и супротивна (=инновационна) купно.

Вторая часть названия – *по образу и подобию* – как бы повторяет первую его часть, но заглядывает в ветхозаветную глубь – к первосотворению Богом человека, которому творить и творить по той же мерке (?), по которой сотворен и он сам, – весь свой нескончаемый *Седьмой день*: «по образу и подобию... из праха... вдохнул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою». И теперь уже без *божества* (?), но с *вдохновеньем*. На весь свой нескончаемый *Седьмой день*.

А теперь вчитаемся в это самое по образу и подобию. Но начнем читать «Книгу Бытия» чуть раньше – с Дня пятого.



«И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую... и птицы да полетят над землею, по тверди небесной» (*Быт., 1, 20*).

Обратите внимание: *производить* приказано воде. Но тут же после этого: «И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их и всякую птицу пернатую по роду ее» (21). Вода *произвела*, а Бог *произведенное сотворил*. Со- потому, вероятно, что вместе с *водою*; а сотворил тем, что душу вдохнул, то есть одушевил-оживил. И здесь же: «по роду их», «по роду ее». Стало быть, по какой-то мерке, форме, по мысленному, только Богу ведомому образцу. Сотворил, уложив в род (форму?). А вода все это произвела, как еще не живое, а Бог уже знал, что конечная цель и конечный результат со-творения – «душа живая». Неживое (вода) произвести живое (одушевленное) не может.

То же самое Бог приказал и земле, только более определенно (24): «душу живую по роду ее». Теперь это касается уже другой живности: скотов, гадов, зверей земных по роду их. Почему так, с забегания вперед? Не потому ли, что у земли уже есть пример воды, которой Бог помог *как бы* досотворить (одушевить) произведенное? Но и здесь, хоть «и стало так», Бог все это, после того, как стало, создал всех их по роду их.

Изделия, произведенные водой по ее же природе и землей тоже по ее природе, хотя и по приказу свыше. Потенция есть, но акт следует инициировать извне. Это пока еще не вполне творчество. Вполне творчество – *только* божественное (или только *человеческое*?) дело. А коли человеческое, то посмотрим, как будет сотворен человек. Из чего, как и зачем?

«И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему и да владычествуют они над всем сотворенным (26).

Почему *они*? Не потому ли, что имеется в виду не один человек? Оговорка с загадом наперед. И здесь уже обошлось без посредников. Точнее: сам же себе и посредник. Потому что сказал себе «сотворим», то есть, сказав это, тем самым сделал из себя автора для столь ответственного дела. Ответственного потому, что человеку назначено далее творить самому. И лишь сделавшись автором, «сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его...» (27). А дальнейшее – «плодитесь и размножайтесь». А это, так сказать, дело техники, хотя и природное для всякой живой субстанции, и потому возможно и без божественного вмешательства (если, конечно, речь не идет о непорочном...)

Но еще раз вчитаемся в стих 26 и в стих 27. Когда Бог сказал себе, готовясь стать автором, « сотворим», то добавил к сказанному план предстоящего сотворения: « по образу Нашему [и ] по подобию Нашему». А сотворил человека « по образу Своему, по образу Божию сотворил его. . .»

*Подобие* исчезло, остался только *образ*. Замышление и результат разошлись, как и полагается быть в творчестве. Имитационное ушло, осталось только инновационное. Но в виде образа, утратившего свою подобность чему-то; утратившего также и неукоснительность образца. Если в чем и осталась *подобность*, так это в *полной* тождественности сотворенного самому себе. Но самому себе как автору, равному своему же творению. Своему образу, который, однако, не равен до-авторскому себе. Потому что образ себя как автора больше просто себя. Ведь автор может творить и дальше. Еще и еще. . . *Впервые* торжествует над не впервые. Потому что *впервые* ничему не подобно, а не впервые чему-то подобно. Пусть даже и самому себе.

Так было произведено (в стихиях и из стихий) и сотворено (Богом) все живое. Но так сотворено, что в каждом из всего этого живого еще и « душа живая» (30).

Но у человека еще и Дух, потому что он « по образу» Бога. А по « подобию» ушло, потому что « по роду» и есть « по подобию». Но « по роду» – для всех прочих. А для человека « по образу». Если Дух, то только по *образу*.

И все же из материала, но материала дышащего: *Дыши – Душ – Дух*. . . Вот как сказано об этом: земля была пустынна, « ибо Господь Бог не посылал дождя на землю, и не было человека для возделывания земли, но пар поднимался с земли и орошал все лице земли. И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдохнул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (2, 5 – 7).

По образу и подобию? Или по подобию и образу? Или только по подобию? Или, наконец, только по образу – изначальному, нерукотворному? На весь *только* человеческий *Седьмой день*. А Бог отдыхает, являя свой образ и маня к подражанию (если такое возможно, как в случае Святого Франциска, например).

Или так: по образу (=подобию)?

Или совсем уже радикально: ни по образу, ни по подобию?..

Но вернемся к метафоре (еще не образу), вознамерившейся имитировать (подобие подобия).

Если метафора – всего лишь транспортное средство для переноса чего-то куда-то, то новое место для этого чего-то вспыхнет *образом*, напоминающим иное, таящееся в потемках памяти (не по подобию ли?), но в свежести речи, краски, формы, никогда досель не бывшее.

Все это может быть явлено только в поэтической речи как дарении имен вещам в тождестве духословия и *вещесловия* – в гейзерах звуко-буквовидов начал речи (футуристический проект Хлебникова – Крученных, сотворивших теперь уже самого Бога, то есть самих себя *по своему* же образу и подобию). А может быть, вне образа и вне подобия? А по своему же собственному образу-подобию – это только на наш взгляд (отстраненный и остраненный, причем с высоты нашего настоящего, да и то посторонне и со стороны)?

Но... как оно было – в результативных формах – у Мандельштама, бьющегося в своем «Утре акмеизма» (1912 год) над формулой « $A=A$ », то есть над законом тождества – над этим бесконечным источником удивления как «главной добродетели поэта»? Здесь тоже нет ни образа, ни подобия, потому что « $A=A$ ». Зато сама стихопрактика, вдохновленная этим удивлением, восстанавливает жизнь *имитаторы* как путь от подобия к образу и обратно в пульсирующем времени культуры как творчества (времени  $O$ ) в каждый творческий миг. (Вспомните: «Образ твой мучительный и зыбкий...» и «Notre Dame»; между прочим, и то, и другое, как и «Утро...», написаны тоже в 1912 году.)

Но об этом обо всем, то есть о рождении (и смерти?) Слова, а с ним и о *Происхождении Мастера* – чуть позже. А пока представлю краткое обоснование акмеистического проекта самими же акмеистами.

\*

«Слово как таковое» представляется Мандельштаму «чудовищно уплотненной реальностью» («*Утро акмеизма*»). Строить слово, строить из слов, бешено сопротивляющихся, но... сдающихся в бесстрастии словесной материи. Материя такой плотности не просквозжена предтворческим *ничего*, и потому ни образа, ни подобия не предполагает. Это материя слова. Слово суперплотно, как протонно-нейтронное атомное ядро, лишенное внутренних пустот.

Сергей Городецкий, обращаясь к поэзии Владимира Нарбута, пишет, что его (как, впрочем, и Мандельштама) «отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом... Этот синтез дает

совсем другую природу вещам, которых коснулся поэт». Все «рождается впервые», «как невиданные доселе, но отныне реальные явления» («Некоторые течения в современной русской поэзии», 1913 год).

Но... с каждой вещью рождается и поэт, представляя себя в ней, а ее представляя в себе. Все эти вещи его и им же порождены. Миг совпадения точно неразрываем. Он беспросветен. Такие поэты «не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» (*он же и там же*). А причастно к вечному только свершенное, и потому – совершенное, то есть всецело воплощенное.

«Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием» (Опять Городецкий, из той же работы). И – далее: «...у акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мысленными подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще».

Метафора заплутала на пути «между бытием и небытием». И образ как недовоплощенный не вспыхнул. Метафора как перенос не сработала. Нет и подобия вещи чему-то еще, вне ее находящемуся и возвышающему эту вещь. Она самоценна, и потому формула по образу и *подобию* здесь неуместна. Вещь здесь еще и безобразна, но не потому, что «недовоплощена», а потому, что совершенна. Оттого и безобразна (*бесподобна*). Слита со своим творцом.

Как же происходит это отождествление? Если Адам давал имена природному, то Мандельштам дает имена и рукотворному тоже. И в совершенно иных условиях – в мире культуры. И тогда одного величия именем мало. Надо, чтобы это повторное наречение сделалось событием. Событием имени. *Событием имени* и со-предельных к нему. Тогда-то и станет вещь не просто ею самой, а воистину бытийствующей. Живой! А раз живой, то, возможно, и любимой. И поэт расширяет имя до бытия имени, а значит, и до бытия того, что поименовано. Для той же формулы – *по образу и подобию* – места по-прежнему нет...

В «Утре акмеизма» Мандельштам пишет: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя...»

Именно любовь единит вещь в ее полнобытийственности с тем, кто ее в этой полнобытийственности и представил, то есть с поэтом, а вслед за ним и читателем. *Поэт – Любовь – Вещь* в их триадическом единстве ничему не подобны. Они – все вместе – и *не* по образу тоже,

потому что они *образ* и есть. Всецелый образ... Дарование имени вещи, ее называние в сей же миг ее и творит. Как творил Бог, говоря «Да будет...». А потом – «И это хорошо», как «Ай да, Пушкин...» Не по роду, не по подобию и не по образу. А просто творит. И даже не из *ничего*. Творит самобытно. И... удивляется сотворенному.

«Утро акмеизма» это провидит (и даже знает, что это так), убежденно декларируя стиховую практику поэта.

Но... еще раз о тождестве, поведенном поэтом Мандельштамом тем же утром.

«А=А: какая прекрасная поэтическая тема... Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества?.. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Логическая связь – для нас не песенка о чижики, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении».

Не от неповиновения ли выдохнуто: «Господи! – сказал я по ошибке, / Сам того не думая сказать»?

Так что же: беспредпосылочная *безобразность* и беспредпосылочная же *бесподобность* или все-таки *по образу и подобию*?

Это значит, что именно сейчас должно начаться аналитическое чтение двух уже названных здесь стихотворений Мандельштама в свете *имитаторического* их со-бытия, хотя и под присмотром акмеистической теории.

\*\*\*

*Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осязать.  
«Господи!» – сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.*

*Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди.  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади.*

В чем дело?..

Образ Бога или он сам? Или сам себе же и образ? Неосязаемый потому, что туман? Или потому не осязаемый, что нет его в этом тумане? Или потому, что зыбкий?

А почему мучительный? Не потому ли, что не мог, но очень хотел (осязать)?

Во всяком случае, обозначено место этого образа или того, чей этот образ, то есть Бога. Это место – *впереди*. А тот, кто взыскует, – *позади*.

И все-таки: образ Бога или сам Бог?..

В коловерти скрытых читательских (или тайных авторских) вопрошаний произнеслось междометное «Господи!», омонимически совпавшее с именем Бога. Хоть и сказалось неосознанно (подсознательно), но ... сказалось. Необратимо сказалось, и потому немедленно воплотилось. Так или этак, но воплотилось. Как боготворимое (боготворящее) «Да будет...». Ведь сказать не думая, или по ошибке, или даже всуе – едино. Потому что все-таки сказать (=воплотить). У Бога это всегда так.

Чаще всего так и у поэта (ведь поэт – бог). И у просто человека тоже такое бывает, потому что он по образу и *подобию* Того, Кто («Не поминай имя Господа всуе...»). Поэт по образу и подобию Бога, но и Бог по образу и подобию поэта. И эти два *по образу и подобию* аннигилируют друг друга. Взаимно. Не перечая друг другу. Произвольно и легко. Простым сказыванием. Безобразно и бесподобно. Но бесподобно ли?..

Но слово летуче. Слово-имя летуче. Божье имя летуче. И в своей летучести сравнивается с птицей. Не с воробьем («слово не воробей»), а с большой птицей. Но вылетело из груди, и потому оно пока еще не птица, а как... птица. Сравнение по модусу летания. Но сравнение не есть еще образ. Но уже какое-никакое подобие. Сродственное с имитацией? Или предчувствие образа, метафорически образующегося? Посмотрим...

Просто туман второй строки всклубился и сделался густым. Не воплотилось ли таким образом слово-имя, а значит и Бог, коли слово – имя Божье?

И клетка (грудная) уже пуста, и стала она клеткой для птицы. Перенос свойств теперь уже птицей-метафорой, а не просто сравнением с птицей, довершил дело метафоры как транспортного средства, удвоив смысл (как два смысла) омонимической пары: клетка (грудная) – клет-

ка (для птицы). И теперь уже клетка пуста, а Бог-птица впереди.

Туман уплотнился, а Бог (или его образ?) по-прежнему не осязаем. Не осязаем теперь еще и потому, что человек обезбожился, выпустив из самого себя в свободный полет сущностную часть себя самого. Птицу-Бога. Душа опустынилась. И оттого яснее тем более не стало.

Зато обозначился путь: от себя теперь уже пустого – вперед в гущу боговдохновенного тумана. Ведь в нем теперь птица-Бог. *Вперед*. Но и *назад*: птица-Бог из туманных млечных своясь – в человеческие потемки грудной (и птичьей тоже) клетки.

Неосознанный Бог в самом человеке или осознанный во вне? Прохождение пути к самому себе в пылкости пульсирующей мысли, выискивающей Бога-себя, или путь действий и поступков в протяженности *трудов и дней*? Навстречу? Или за горизонт?..

*«Сквозь туман кремнистый путь блестит...»*

Такой вот *образ*. Только Мандельштамовский. Лишенный имитационности (поэтически *бесподобный*). И метафоричности теперь уже тоже лишенный, потому что метафора сделала свое дело, раздвоив клетку на две – грудную и для птицы. Но так раздвоила, что представила ее как *две в одной*: съединив и разъяв две природы – человеческую и божественную, придав с этого момента нескончаемую мучительность и никогда не очерчиваемую зыбкость образу Бога.

И снова: образ Бога или он сам и есть?..

Мучение до скончания дней.

*Вперед и обратно...*

А теперь *снизу вверх* и *снова вниз*. А это значит, что пришел черед стихотворению

### *Notre Dame*

*Где римский судья судил чужой народ, -  
Стоит базилика, и радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.*

*Но выдает себя снаружи тайный план!  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,*

*И свода дерзкого бездействует таран.*

*Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.*

*Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные ребра,  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам.*

1912 год Осип Мандельштам

Предварю аналитическое чтение этого стихотворения тематически сродственными высказываниями из того же «Утра...»

Мандельштам отмечает родство акмеизма с «физиологически гениальным средневековьем».

И близко к сему о самом соборе: «Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего организма».

Здесь уже выговорены смысловые рифмы к самому стихотворению: праздник физиологии, дионисийский разгул; «лес символов», противостоящий лесу девственному, дремучему; иначе: божественной физиологии бесконечной сложности нашего организма. А в стихотворении: распластанные нервы, играющие мышцы, чудовищные ребра самого собора...

И все это для того, чтобы сказать, что «строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»? Скорей именно для того, потому что им же и там же сказано абсолютно гениальное, и потому верное: «Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто». Такое пустое небо что-либо означать или ознаменовывать не может. Оно бесподобно пусто. И безобразно тоже. Самодостаточно пусто. А постройка – будь то собор или стихотворение – органична. Плотно живая. Как плотно слово. А небо пусто?..



Но согласится ли со всем этим «физиологически- гениальное средневековье»?

Но... к тексту.

С виду все хорошо: «играет мышцами крестовый легкий свод». Обратите внимание: *легкий*... Но так ли уж легкий этот свод? Он только кажется легким, потому что есть тайный план скрыть истинную тяжесть грузной его массы, чтобы таран дерзкого свода бездействовал. И поэт этот план разоблачает, догадываясь о силе подпружных арок.

Так пусто небо или, напротив, тяжело давит? Небо, может быть, и пусто. Но его подобье – свод. И этот свод тяжел и не добр. Средневековая апофатика пустоты, чреватой Всем, и недобрая тяжесть Мандельштамовского пустого неба в стихотворении спорят. При этом пустое небо Мандельштама берет себе в поддержку утренне-акмеистические мысли. Готический шпиль, уличающий небо в том, что оно пусто, для средневекового человека – не улика вовсе. Ведь чем пустее, тем божественней. «Физиологически-гениальное средневековье» по контрасту гарантирует этой пустоте его апофатически значимую божественность. А для Мандельштама эта пустота («дерзкий свод») тяжела недоброй тяжестью, из которой можно, если только поэтически повезет, создать прекрасное.

Но что значит для Мандельштама *поэтически*? Это значит проредить плотность слов не подобиями и образами, а просквозить бесподобным чудословием, назначенным к тому, чтобы и в самом деле разверзлась рассудочная пропасть готической души, из которой бы восстала мощь Египта и вспыхнула робость христианства. Пирамидой и шпилем. Игольчатым. Длинным. Гнушимся на ветру...

И тогда дуб и тростинка и в самом деле окажутся рядом друг с другом по любви и влечению. И тогда же весь этот непостижимый лес из тростинок и дубов спрямится по вертикали, вытянется, потому что в этом лесу царствует отвес, указуя на амбивалентно пустое небо. Какое это небо – собственно средневековое или поэтически Мандельштамовское – теперь уже не ясно. Пусто ли оно божественной пустотою, чреватой Всем, или просто пусто? Поэт и готический строитель вместе сработали стихотворение *Notre Dame*, и они же сработали и настоящий Собор Парижской Богоматери, *как бы* прочитав роман Гюго.

Так создано трижды прекрасное из недоброй тяжести: пирамид, римского судейства, химер, дуба, чудовищных ребер-перекрытий, тайных подпружных арок, чтобы свод действительно предстал легким, с

тростинкой- шпилем. А поэт чтобы распластывал, как Адам, нервы-нервыры. Играл бы, но *только* «на разрыв аорты».

Именно тогда каждое, что ни есть на свете, делается образом самого себя и самому же себе подобным. И потому безобразным и бесподобным...

Таким вот образом прочитанные стихотворения Мандельштама составили диптих о двух образах прекрасного как божественного. Бог, оставивший человека в момент называния («Господи!»). Но вернется ли?.. *Впереди – позади...* Речь идет о *пустой клетке* в первом стихотворении. А теперь пустое *небо* во втором стихотворении. В нем уже не *впереди-позади*, а *внизу-вверху*. Первое стихотворение свидетельствует личное пульсирующее время, но и пространство пути. А второе – свидетельствует время истории, время культуры. *Пустое небо – пустая клетка* на весь вселенский оком. *Вперед – назад*, но и *вверх – вниз*. А вместе это и есть пространственно-временное всецелое мироздание, равное самосозиданию человека-творца, которому формула *по образу и подобию* не нужна. Не нужна, – но только в случае свершённого произведения (=текста). И очень нужна по ходу дела в поле *имитафор*, еще только складывающихся культурно значимое целое (Адам, египетская мощь, робость христианства, арка – свод – стена, дуб и тростинка, таран и отвес...) Как, впрочем, и в случае двусмысленной клетки – грудной и для птицы (в стихотворении «Образ твой...»).

И все это результаты, где образы и подобию не нужны по завершении, но без которых нельзя по ходу дела в *имитафорическом* творчески-ремесленном делании.

Иное дело в русском футуристическом проекте Хлебникова – Кручных, творящих *мир впервые* как *впервые-бытие* из гула *дословия*. Под стать Богу. Но при этом вполне без него обходящихся. А из этого гула – *звукобуквовиды*. И здесь тем более нелепы все эти образы и подобию.

Зато сам этот проект вот уже второй век существует как *образ культуры*, полагаемой творчеством *per se* в его артеактивности, без артефактной сделанности и всегда *при начале*.

А уж если творить, то как *впервые* и на *все времена*. И потому – *только в настоящем*. И ни в каком другом.

Вне образа и подобию.

А *имитафоры* – так... Для связки слов и для начала речи.

\*\*\*

Но только ли для связки слов и так ли уж для начала речи? А может быть, как раз к началу речи? К самому ее началу. К перворечи, перво-слову, перевозвуку... Первовиду перевозвучающему.

Вниз и вглубь...

Только имитафорически искушенный ухо-глаз сможет сызнова взалкать и возжаждать эдемской перевозвучной тишины<sup>2</sup> и умиротворенного светолития, чтобы, устав от умучивающей искусительной изошренности, простодушно пребывать в первой радости. Вновь к началу, но только теперь уже в умудрении изысканностью всем прочим. *Образами и подобиями. Имитафорами...*

Чистое чувство. Чистый звукобуквовид. Только он и воздействует. Но воздействует не сам по себе, а лишь во взятом с листа – *литерально* внятном – чтении. В артикулированном – *сонорно* внятном – звучании (=огласовке). А чистые звукобуквовиды не поются и не читаются. И только в ауре имитафор перевоззору-первозвуку суждено (если повезет) стать «литературой». Пресуществиться в Слово стихотворца, которое можно слушать и можно читать. Читать и слушать...

(А футуристов вряд ли *льзя*.)

Пройти путь *имитафор*. Но лишь для того, чтобы вновь к началу. Путь вверх, но и обратно – вниз. И запомнить этот путь, дважды взять его в толк и сделать его хрестоматийно-совершенным (=свершенным).

Ради *прекрасного* «из тяжести недоброй». Но... «по ошибке», хотя и расчислено и выверено – на обратном пути в Эдем.

## IMITATIONS AND METAPHORS OF CULTURE

*Vadim RABINOVICH*

*Russian Institute for Cultural Research, Moscow*

Imitaphor... This neologism is of centauric kind; its acoustic pattern refers to imitation and metaphor both at once. And not to one after other, but exactly simultaneously. Like the centaur and Siamese twins, which cannot be dissected without destroying the living form, the meaning of imitaphor is conveyed only by the combined parts. Seen from a creative standpoint culture is centauric. It is simultaneously traditional (=imitative) and oppositional (innovative).

Metaphor, which means in the image and likeness, repeats imitation, but it looks deep into the Old Testament, into God's original creation of man, who is to create and create in the same measure as his own creation – through an endless Seventh day cycle, endlessly repeating the theme “created from dust in the image and likeness, inspired by the life-breath, and becoming a living soul”. Only now, doing so without God, but merely with inbreathing and inspiration.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> При поддержке РГНФ, грант № 01-03-00230 а; РГНФ и Минобразования РФ, грант № 01-03-85011 а/у.

<sup>2</sup> см. *Рылева А.Н.* Возвращение в Эдем. Попытка № 7 / Онтология диалога: метафизический и религиозный опыт. // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Выпуск № 12. СПб., 2002.

**«LA MORT DE L’AUTEUR»<sup>1</sup>  
IS CREATION IN THE XXI CENTURY POSSIBLE? \***

*Enrique BANÚS*

*University of Navarra, SPAIN*

*«On s’est écarté de plus en plus de l’auteur,  
et c’est tant mieux»<sup>2</sup>.*

“Für solche Kerls hat man freylich keine Ellen”<sup>3</sup>: significant words by Johann Heinrich Merck, a youth friend and patron of Goethe, about the German author. There is no measure for some personalities of the literary and artistic life. The genius should not be compared to others. He is unique, he is establishing by himself a new measure, far away from the normal capacities. This sentence condenses, in a very relevant manner, an important tradition in the European view of arts. They are located inside the movement that begun in England with the «genius-theory», mainly developed by Edward Young<sup>4</sup> and enthusiastically assumed by the German *Sturm und Drang*<sup>5</sup> in its rejection of the French neoclassical postulates. Authors in this neoclassical environment (not only in France, but following mainly French theorists like Boileau<sup>6</sup>) used to defend the necessity to follow the *norms* for the artistic creation, norms which – in their mind – have been established by the Greek and Roman authors (obliged is the reference to Aristotle, in a historically very relevant misinterpretation<sup>7</sup>) but which expressed universal criteria. Therefore they should be applied every time and everywhere<sup>8</sup>.

“Was ersetzt bey Homer die Unwissenheit der Kunstregeln (...) ? Das Genie ist die einmüthige Antwort”<sup>9</sup>. Not the norms are important, but the *genius*, as Johann Georg Hamann, one of the masters of the *Sturm und Drang* wrote. And Heinrich Wilhelm Gerstenberg, one of the most characteristic representatives of this movement, explains what the consequences of the genius are: “Wo Genie ist, da ist Erfindung, da ist Neuheit, da ist das Original”<sup>10</sup>. «Original»: this is the key-word – a literary work has to be «original». It has to be born in the inner world of the author, has also to be «authentic». In the debate with the Enlightenment, an essential change is born. Of course, it is not radically new but connected for example with Plato’s view of poetry and his idea that its origine has to be searched in the poet’s

«enthusiasm», in a special situation of his soul in which he is closed to the Divinity and works under this influence<sup>11</sup>. With or without this religious connotation, the idea of the «original composition» is living throughout the 18<sup>th</sup>, the 19<sup>th</sup> and a good part of the 20<sup>th</sup> century. The Romanticism will maintain it: Friedrich Schlegel will say, for example, that the poet has to bring the poetry from his inner to the fore, he has to develop each work as a new creation *ex nihilo* from the beginnings<sup>12</sup>. Victor Hugo, in his important *Préface to Cromwell* rejected explicitly the imitation<sup>13</sup> and – in Post-Romantic times – Arthur Rimbaud's *Lettres de Voyant* open the way for the conviction that being a poet is a destiny, linked with immens suffering and synonymous of being «seer»<sup>14</sup>, coming to the unknown by «le dérèglement de tous les sens»<sup>15</sup>.

At the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the opposition to the naturalism contributes to a new renaissance of these ideas. For Paul Verlaine, poetry is connected with dreams<sup>16</sup>, and in his *Letters to a young poet*, Reiner Maria Rilke insists on the idea that only the inner world can be the origin of poetry<sup>17</sup>.

Against this view of the author as a «genius», of the work of art as a «creation» there is another line in European tradition, in which the work of art is seen as a «craftmanship»<sup>18</sup>, and the author as a worker: but he or she is relevant.

In different traditions, author and work are therefore linked essentially. And then, suddenly, in 1968 Roland Barthes speaks about the «death of the author»<sup>19</sup>. Is this true? Or is this only «un pur “effet de style”»<sup>20</sup>? One year later, Foucault asks what an author is<sup>21</sup>. Are these texts signs of a revolution? Must we speak – in analogy to Fukuyama's proclamation of the «end of the history» – of the «end of the creation»? It seems that without author, without creator no creation. Or is a «creation» possible without «creator», have we to accept a new sense of «creation»?

The panorama is not only negative; in a sense, the radical change includes important discoveries, the emergence of a more complex view on the literary and artistic view. These discoveries have to be analysed before coming back to the question whether we have to announce really the end of creation.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, the literary life is affected by the idea of revolution. Probably, in lyrics this climate of a new beginning was adopted earlier, in the 19<sup>th</sup> century, following the steps of Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud<sup>22</sup>. And in dramatic art, probably we have to speak in the 30s – with Brecht's *epical theatre* – about a revolution, but the theatre of the absurde<sup>23</sup> (and other following theatre forms<sup>24</sup>) will reinforce this claim.

The *nouveau roman*<sup>25</sup> with its implicit rejection of the – mainly French – tradition of the realistic and naturalistic novel but also of introspection<sup>26</sup> and, more generally, of the rules of this genre<sup>27</sup>, is spreading the idea of the necessity of a new beginning, of «repartir “sur de nouvelles bases”»<sup>28</sup>, and not precisely including the “genius”-idea<sup>29</sup>. But not these efforts are alone or predominant in the relativisation of the author’s role, but the different theoretical positions, which have to be analysed briefly.

Some points which have been developed in the last 30-40 years and affects the author’s role are<sup>30</sup>:

- the theory of *les générateurs*, and, more generally, the development of the narratology with the emphasis on different elements of the text,
- the opinions about the role of the receptor (and of the mediators),
- the idea of intertextuality (and all its variations) and, at the end, of the hypertextuality with the introduction of the computer techniques in the literary production<sup>31</sup>,
- the deconstruction (of the canon, for example).

All these points mean the end of the biographism of the 19<sup>th</sup> century, of the idea that a work of art reflects the author’s life, but also a relativization of the autonomy and relevance of the creator, the conviction that he or she is not alone when he creates, that the «creation» process is a very complex one, governed, on the one hand, by rules which the author does not control and, on the other hand, inserted into the history, and that the literary work is not yet finished when it leaves the author.

The idea of *les générateurs* appears in connection with some authors in the environment of the French *nouveau roman* and mainly in Paul Ricardou<sup>32</sup>. According to this idea, it seems that the author is not completely free and dominant when he or she is writing a literary text. The text has its own life, not only after being written<sup>33</sup>, but in the procedure itself: the text – named in Narratology as «narration» or «énonciation»<sup>34</sup> – is a linguistic production, the expansion of a verb. And the author is moved by the dynamic of the text, losing the control over his or her work<sup>35</sup>. In a certain sense, the text is creating itself, generating the following lines going out from structures living in the precedent parts of the text – and «living» can be understood here quasi in a literal sense. This is «un roman qui s’invente lui-même», as Robbe-Grillet wrote about a novel of Robert Pinget<sup>36</sup>: the theory of «l’absence d’auteur dans le livre», as Robbe-Grillet says about Ricardou<sup>37</sup>. «Nous le savons, ce qui caractérise la manière contemporaine d’écrire, c’est la primauté, bien plutôt l’exclusivité donnée aux possibilités autonomes de l’écriture»<sup>38</sup>.

These ideas correspond with Roland Barthes' view of the «écriture», as it is expressed in *Le degré zéro de l'écriture*<sup>39</sup>. According to this idea, the «écriture» is no more related to the person who has produced it; it could be said that a non-personal knowledge becomes here language<sup>40</sup>: «l'écriture moderne est un véritable organisme indépendant (...): c'est l'écriture qui absorbe désormais toute l'identité littéraire d'un ouvrage»<sup>41</sup>: «l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence»<sup>42</sup>.

This theory goes further than the famous *écriture automatique* of the surrealism<sup>43</sup>, because here the author has to liberate his or her psychical activity out of the will control. He or she has to arrive to a situation of his or her mind in which the unconscious forces are creating the work of art. These forces are precisely the non-controlable forces, but they are inside the author: he or she remains the subject of the creative work, although it is independent of his or her willingness and intelligence. But now the «responsibility» for the work is transferred to the work itself: the author follows it, becomes only an instrument for a narrative reason which lives in the text. In *Taches d'encre* from Pinget the following sentence is contained: «Quelle sera sa phrase d'aujourd'hui? Que sa plume réponde sans lui. Il voudrait être absent de ce qu'il "écrit"»<sup>44</sup>.

The author appears here no more as dominator of a material which he or she forms according to his or her inner world. He or she is only the initiator for a tale whose servant he or she is. We are celebrating here the emancipation of the tale, the recognition of a narrative force and logic which are stronger than the author's personality. This is the recognition of the centrality of the work itself, conceived as an object which has been developed by itself, including an own narrative reason. This view has antecedents in the different formalist schools which have recognized that the literary and mainly the poetic work is a separate world with its own rules and that the analysts have to take this into account. But the opinion in the surroundings of the *nouveau roman* are more radical when they postulate that the author is following the work, is instrumentalised by it.

### ***The author disappears behind the logic of the narrative discours***

This view is a part of the immense development of the Narratology, which draws the attention -in a revival of the Formalism- to the text itself and tries to recognise the different structures which are living inside it<sup>45</sup>, conditioning the text. The Narratology does not interest for all that which is «au-delà de l'instance narrative», as Genette says<sup>46</sup> – and the author is



undoubtedly there, although Genette recognises that «un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel)»<sup>47</sup>. But: «l'énonciateur putatif d'un texte littéraire n'est donc jamais une personne réelle, mais ou bien (en fiction) un personnage fictif, ou bien (en poésie lyrique) un *je indéterminé*»<sup>48</sup>.

One of the principles of the Narratology is the important differentiation between author and «narrateur»; the author «disappears» behind him: the «pouvoir de rédiger le récit est “délégué” par l'auteur au narrateur»<sup>49</sup>, «un être abstrait, construit par l'auteur»<sup>50</sup>. But, after establishing this differentiation, it is possible to go further: Wolfgang Kayser deplors the «zunehmende Eliminierung und Entmachtung des Erzählers» in the modern novels<sup>51</sup>: not only the author disappears, but also the narrator. Indeed, one has the impression that in his work of writing he is obeying norms which are outside of him, in the different elements which configure the text structure: and each of these elements has his own rules.

Another well-known element of Narratology are for instance the «actants» from Greimas<sup>52</sup>, which develops Vladimir Propp's idea of the 31 basic functions of acting persons in Russian folk tale, regrouped into seven spheres of action<sup>53</sup>. And the «actants» are functioning in the text.

Regarding the separation of a text from its author it is interesting to underline that this separation is felt harder with the new development of technique, whose consequence is the possibility to reproduce it completely outside the author's control. This is the world which is described – with an important reception – in Walter Benjamin's *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>54</sup>, for whom it is positive that some concepts like «creation» or «genius» disappear<sup>55</sup>. But Benjamin could not foresee the evolution which could be improved by the computer<sup>56</sup> and which has brought the increasing of the «hyperliterature»<sup>57</sup> in a broader sense than Barthes had introduced<sup>58</sup>; in this kind of literature two of the most traditional principles of reading have to be abandoned: the principle of linearity, and the idea that a text is marked «par son autonomie et par sa clôture»<sup>59</sup>. And this means a new creative art of reading, a new position for the reader, who can move within a network of references, like a labyrinth<sup>60</sup>, and becomes really a co-author: authorship is now a transindividual phenomenon, with an interactive approach to the arts.

The second view that brings a relativization of the author's role is the conviction that a text is an «open structure» which is completed only by reading<sup>61</sup>. This theory appears in the frame of the «reception theory», which

has been developed firstly in Germany in the late 60's<sup>62</sup>. It means that the text is open and can be realised only in the act of reading, the text sense fulfils only through the reception<sup>63</sup>. The reception is constituent of the text. The receptor is no more a purely passive part in the communication process, but an active element of it. Without its collaboration the process does not exist. The receptor becomes then a co-author<sup>64</sup>.

This view has got several relevant consequences. The most important in our context is the end of the sovereign creator. The author now depends on the receptor, his or her work is only a question which needs the reading response. But this response is not completely determined by the text. The text is no more a sacred entity which is perceived identically by the different receptors. The reception is a very personal act, marked by personal experiences, by personal prejudices, by personal expectatives. All this is configuring an horizon in which the comprehension is realised. There are, of course, coincidences in the horizon of different readers, mainly if they share the time, the circumstances, the cultural background. But there are not two identic comprehensions.

Here the recognition of the different possibilities of a text – which is less revolutionary it seems, taking into account that the Philology in the Greek times have discovered and applied the idea of the text's different senses<sup>65</sup> – is identic to the acceptance that the author's intention is not able to dominate completely the textual elements so that other senses are excluded<sup>66</sup>: «not only texts but also their meanings are independent of the authors that compose them»<sup>67</sup>. When the text enters the history, as open structure, it is available for the different readings<sup>68</sup>: the creator is no more able to maintain the text under control. Indeed, he or she can intervene in debates on the text «right» sense<sup>69</sup>, but in this moment his or her opinions are part of the social reception<sup>70</sup>, maybe especially qualified or at least recognized with the aura of the authority, although authors' errors in interpreting their own works are well-known<sup>71</sup>.

The consideration of the receptor's role is undoubtedly one of the great discoveries in the Philology of the 20th century. It means the emancipation of the reader, the spectator in the theatre etc. and the recognition of its citizenship in the «city of the arts». But at the same time it signifies a relativization of the ideas of creation and creator: the independence has ended, the author needs the audience, the text needs the completion. And the text is no more an artistic structure as it has abandoned the author's mind, it is not only the expression of this mind, which has to be respected.

As a variation of the reception's theory could be considered the «Reader-Response criticism», developed in the United States<sup>72</sup>. Here the author emerges for example in Stanley Fish's idea of an interpretative community, which comprises author, text and reader<sup>73</sup>. But, again, the author's mind is not decisive: decisive is the interpretation, established within a community.

The reception's perspective opens the horizon for the historical aspects of a text which is introduced into history. The historical dimension is producing also the selection of the texts which survive and for them which disappear. But it is introducing also the comprehension(s) in which they survive. Indeed, the interpretations of a text which has been launched into the history are as numerous as receptors are. But not all the interpretations are historically relevant. Only some of them are really living and contribute to form in the society the image, the more or less «canonical» view of this text. For these socially relevant interpretations, the mediators are decisive. Under this denomination it is possible to include translators, critics, authors of handbooks or other reference works, editorials and editors; a special importance can be attributed to mediators who bring the text (together with their own view) into the educational system, in which the mentality of the next generation is formed according to the heritage (and its interpretation) which results from these mediations. In some literary works, the mediation is multiplied: for example, in theatre works there is all the theatre machinery which actualise in a specific version the text. Here the mediations are numerous and can have considerable influence because the encounter of the spectator with the text succeeds not on a textual base but in a concrete performance, which affects also visually the spectator's mind<sup>74</sup>.

The «contemporary text», the text as it is received by the reader or spectator is, in that sense, «the result of the cumulative efforts of all those who had a hand in producing it»<sup>75</sup>. For this text it is correct to speak of a composite author: «the historical author is only one of the authors that make up the composite authors»<sup>76</sup>.

Here again, the idea of «creation» is relativized. The text is no more a composition made by a real artist and presented as such to the readers who have to admire it. The text, before arriving to the readers, is travelling moved by different interpreters who are considered not as traitors<sup>77</sup>, but as privileged readers who are adding creativity to the text, who are realizing some of the text's possibilities which maybe the author himself has not discovered.

Also the third point incides in a relativization of the author's knowledge over the text. Postmodernism is convinced about a sentence which already appears in the Ancient Testament saying that "there is nothing new under the sun"<sup>78</sup>. Also a literary text is nothing new, but in any case, at least, a reminiscence of the author's readings. What he or she has read is working in his or her head in the moment in which he or she is «creating» a new text. The text is therefore only apparently new but in reality a sum of quotations. Originality is a utopy, because this procedure is inevitable, it does not depend on the author's will, but is dominating him or her in an often unconscious manner. Of course, some authors have used this theory as a procedure to write works with a conscient use of references<sup>79</sup>, of not expressly indicated quotations, of different levels and perspectives which correspond to different other works. But this is not the capital point. The essence of this opinion lies in the inevitability of the «second degree» or meta-literary character of all the texts.

Here again we are confronted with a diminution of the author's role. He or she is «only» a composer of a text made by unconscious references. The theory has to be situated in the postmodern conviction of our totally cultural encounter with the world, in the idea that no direct knowledge more is possible, that the culturization is marking our life in such a definitive manner that all our experiences are dominated by cultural references. The absolutization of hermeneutic transforms the world in a book which is read according to the principles even of hermeneutic knowledge<sup>80</sup>, which for the reading of a text has discovered that no one reading is naïv, that all readings happen on the basis of previous expectatives, of cultural presuppositions.

So not only reading or knowledge in general becomes a procedure in which freedom is limited by culture (in this view culture has something of negative), but also the writing of a text. Creativity is seen as a myth in which only they can believe who have not recognized its true mechanisms. The theoretical expression of this feeling is given in the theories on «intertextuality» and its different variations<sup>81</sup>, which analyze the different levels in a text, discovering the references to other texts which – it may be repeated – could be unknown to the author himself or herself – with Genette's words: «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»<sup>82</sup>. Also for Barthes «tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (...) L'intertexte est un champ

général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets»<sup>83</sup>.

It is surprising how sophisticated can be such analysis and how far it can go in deconstructing the solemn idea of a omniscient author, although this creation on the basis of unconscious intertextuality can be considered as «revolutionary», as Barthes does<sup>84</sup>.

Traditionally, some authors have obtain a major recognition due to their inclusion into the canon: the recognition as universal authors. But one of the markant debates in the 80s and 90s, mainly in the United States, is the debate on the «literary canon». Harold Bloom has assumed an important role in vindicating the «traditional» canon<sup>85</sup>, whose configuration is under suspicion by other authors, arguing that it reflects a past made by specifics powers, favorising some authors and ignoring parts of the history of literature like women literature, the literature of minorities and similars<sup>86</sup>. This new view of the canon is, in a certain sense, author-centered, because it claims for percentages according to some circumstances of the authors, their pertenance to some groups for example. According to these authors, the canon has to be rewritten in the spirit of openness for these phenomena for which now there is an increased sensibility. In any case, the discours about a canon admites the existence of literary works which survive in the changes of history – and which shall survive. In an indirect manner it means the recognition of an authorial force which is able to give to a work characteristics that transcend the own time, the circumstances in which the work was born. And this capacity is what often is associated with the creativity. In that sense, the canon debate would signify a confirmation of the believe in the creativity of the «great authors» of world literature, although it includes – at least in some participants of the debate – the recognition of the historical and social character of the canon formation. It would correspond not only with the supratemporal and supranational character of the universal work, but also with the concrete conditions of the accepting community, with its limitations and circumstances.

The canon is under suspicion: its deconstruction is only one example more for the aggressiveness of a very present tendency in Philology, mainly in the United States: the deconstruction. This tendency, which develops the legacy from structuralism and post-structuralism, from Foucault and Derrida, goes out from the suspicion that behind the literary work there are ideological meanings which express the situations of power and tend to maintain them. Therefore, the literary history (and also the canon – and here it is a link

with the above mentioned debate) reflects the status quo and it is an instrument to perpetuating it. The philologists' work has to make visible these structures of power which are present in every text. In that sense, the author is not free in creating the text, but is a slave of the structures he lives. Creation becomes also in that case an unconscious reflect of something, what here is not anything inherent to the text and its specific norms, but external to it. Again, creation is being reduced to unconscious translation of categories. And now, criticism has to open the view for occult but real elements of the text, in a radical negative effort to de-construct.

Most of these ideas are in the tradition of the Formalism<sup>87</sup>, which focuses on the text, and not on the author, rejecting the biographism of the 19<sup>th</sup> century: the nucleus of the different formalist tendencies is the idea that there is a «literaryness», a specific quality of literary texts, which makes the difference to all other texts. «Literaryness» means an own world, with own rules. The formalist ideas have been mixed in the 20<sup>th</sup> century, on different ways, with three of the «authorities» for this century or, at least, for a part of it: with Marx (or better with the Marxism), with Freud and with Nietzsche; therefore, they are so successful. The traditional enemy, the biographism, is no more relevant. Only some decades ago some criticism receiving the influence of the phenomenology<sup>88</sup> was centered in the author, via the concept of intentionality<sup>89</sup>, on the one side, and, on the other, the question how the author's «Lebenswelt» (a typical Husserl expression<sup>90</sup>) finds a reflection in the text. The text is seen as an author's imaginative transformation of his or her own personal life-world<sup>91</sup>, which enters the text in a double way: via the language and via the symbols. Here the author's high position is recognised, because «the authors "deep self" remains the fons et origo of his or her literature»<sup>92</sup>. But that is all: this is the most important effort to establish -away from inadequate biographisms- a relation between the text and the author.

Since the second half of the 20<sup>th</sup> century – we can say as conclusion – the view of the processes in literary life correspond better with its real complexity and richness. The author has to abandon the position as the only protagonist of the world of creation; the role which was given to him first by Romanticism as «genius creans» and then by the narrative of the 19<sup>th</sup> century as omniscient «grand seigneur» of the text ends in the past fifty years. And it ends with an amplification of the perspective. But at the beginning of the 21<sup>st</sup> century we have to be conscient that, regarding the literary text and its genesis, the innocence has been lost. The view for the genial creator which is able to put in

the world a masterwork seems to be adequate for other epoches but no more for a time which has apparently advanced in the comprehension of literature. We are living in «l'impossibilité (...) d'écrire naïvement, au premier degré»<sup>93</sup>.

The text has been recognized, on the one hand, as the nucleus of the literature, living an own life, with independency of the author's biography and also the author's meaning, and living this life not only after emancipation of the author – similar to a child who abandons his father's house – but also in the writing process itself.

On the other hand, the text has been seen in a stronger relation with the social life and with the process of history. Following this «socialization» and «historification» of a literary text, the process of reading appears with its own rules, with its own greatness, and also as a moment of creativity, parallel to the writing process. And between the two processes the view is open to the multiple processes of mediation, of transformation, of adequation to new times, processes which again are understood as marked by creativity.

The amplitude of the «Creativity» appears in former unknown dimensions. But what are the consequences of these schools of criticism for the «first creativity», the author's creativity in conceiving and writing a masterwork? This creativity remains the condition for all the other co-creative processes. Without a text which enters the history no interpretation can be developed, no transformation, no reading, no reception. But could it happen that this creativity at the origins suffers under all these suspicions, all these meanings which are looking for relativizing it? Is there place only for a metafictional creativity, following Borges' or Pessoa's steps<sup>94</sup>, with reference also – as one example among others – to Stanislas Lem's *Bibliothèque du XXIe siècle* (1989), in which he collects critics about books... which have been not written? Or has the «genius» to follow Pavel's proposal, forget the language and enter the long and lone initiation in silence<sup>95</sup>? Is it possible that creativity needs a friendly environment? Or is the capacity and the necessity of the authors so strong that it is independent from the ambience in which they have to live<sup>96</sup>? Will be the second half of the 20<sup>th</sup> and, consequently, the first decades of the 21<sup>st</sup> century able to introduce into the history great literary works which will not only survive but become part of the cultural heritage and incentive for new interpretations, new variations for ever?

It is impossible to give now an answer to a question which presupposes that time goes by: decades and centuries<sup>97</sup>. Only then is it possible to recognize the life which was impressed in an literary work.

Now we can also presume what could be the decisive question: whether we have really advanced in the mental realisation of what literature means. The application of easy categories is not helpful: neither the conviction to live in a continuous progress nor its rejection underlining the problematic aspects of progress, the values which have been lost, nor the modern enthusiasm nor the nostalgic deploration are adequate basis for a reflection on this subject. Undoubtedly, a lot of ways to analyse a text have been walked, providing instruments for a better understanding. The theory of literature has increased the number of publications, although it is true that after the methodological enthusiasm in the 70s the situation is now more quiet. Therefore it is important to take conscience of all the aforementioned apportations around the text, about the complexity of its structure, about the complementary character of the receptor, etc. But it is also important not to forget some evidencies around texts, which could be called banal – or wise and which might be expressed here:

- Evidency number one: there are texts which survive and others not; there are texts which survive as living parts of the culture and others which survive only under the perspective of historical survey; there are texts which transcend the time and others on which the passing of the time has an effect. Why, for example, Shakespeare remains the most represented author (with great difference) in Europe's theatre? And why is it difficult to find representations of Racine or Lessing<sup>98</sup>? Is this only a question of the sensibility of the receiving time and cultural environment? It exists undoubtedly and plays an important role, of course. But could also be that Lessing's or Racine's works are more affected by the transcurred time than Shakespeare's works? The three authors are included in the literary canon, at least in its national versions; they are present at school, recommended as milestones of the own literature with works that «should» be read. And why have authors who were extremely popular in their time disappeared from the scenes? Where is for example Eugène Scribe (1791-1861), one of the most represented authors of his time (he has written more than 420 works)? He survives in some operas for which he has written the *libretto*<sup>99</sup>. And where are several Nobel-Prize-winners, highly appreciated and honoured at the time of the Prize, beginning by the first awarded (1901), a completely forgotten Sully Prudhomme<sup>100</sup>? The time has an ordering effect in the literary panorama. It should not be sacralised as impartial judge of quality, of course not. Also in this processes of literary life or death is working reception, and injustice is present; therefore, rediscoveries are possible, and forgotten works can again be eloquent



for a new time. But it seems unimaginable that Eugène Scribe could become again a reference author also after a reivindication campaign: his time is out, and his works do not have the character for surviving.

- Evidence number two: behind a work there is an author<sup>101</sup>. May he/she be conscient or not about the relevance of his/her work and about the virtualities living in it, but he/she is there. And there is a difference between Shakespeare and Scribe. You may call it «geniality» or something else, but something is causing the difference between a prescindible and an imprescindibile work.

Is literary creation in the 21<sup>st</sup> century possible? This was our initial question. Banalities have in a scientific debate a healthy effect: to remember -in the frame of endless complexity in which one seems obliged to make reference to the whole bibliography about the question – that some points are independent from their popularity in the current debate. The two evidences facilitate the answer to this initial question: of course, literary creation is possible. Will it be there? This is another question, whose answer would presuppose the gift of prophecy. Only one remark: the intellectual environment does not facilitate the creation, because it is bringing to the fore a complexity around the literary work which can caused the impression that the «creation» has to be a very conscient «construction». It is not excluded that following this way masterworks can surge, but it seems easier in the case that writers are not «obliged» by the intellectual environment to reflect too much about the conditions of a text, taking into account the different explanations. The writing of a text and the reflection about it are two different activities, with specific rules, although there has been always in the history of literature a relation between both. In that sense, contemporary authors of course know all the theories on the text and also the points which relativise precisely the role of the author. Can they be influenced by them<sup>102</sup>? Maybe in the sense of a scepticism regarding the own role, the own possibilities? Or are they working with relative independency for this views? Of course, there are no two identic writers. Only the history will be able to say whether these theories have create a climate which favourises or hindered creation – for the case, that climates can favourise or hinder creation. Are we at the end of the literary creation: in words of the Portuguese writer Maria Gabriela Llansol: «A literatura está a morrer»<sup>103</sup> or – as Michel Butor affirms – «la littérature ne fait que commencer»<sup>104</sup>?

Or are the theoretical models in Philology not a so decissive factor as other elements of the time in which we are living, for instance the relatively underdeveloped interest for literature and reading, the superficiality that is

diffused by mass media and mainly TV, the way of life of many contemporaries in developed countries, in which there is no place for reflection, in which culture has degenerated to a consumption good, etc.? Is there a relation between the society and the quality of the literature? Can emerge great literary works from a mediocre society, only as «product» of a isolated genius?

The crisis is a very profound one: after the crisis of identity which is announced in Rimbaud's *Lettre du Voyant*<sup>105</sup> and clearly realised in some literary works of the "Fin de siècle"<sup>106</sup>, now there is the crisis of truth (*L'ère du soupçon*)<sup>107</sup>. We are confronted not only with the crisis of the «méfiance réciproque»<sup>108</sup> of author and reader – whose consequence is «le terrain dévasté»<sup>109</sup> – but with the crisis – as Robbe-Grillet explains – that the author has no more access to the world<sup>110</sup>, the crisis of scepticism in regard of the deepness, which was considered the world (on remember the *myse en abîme*) to which the novel had to reach for then bringing this *abîme* to the fore<sup>111</sup>. So, the literary genesis «est déstabilisée par une double rupture: entre les représentations et les mots, entre les mots et les significations»<sup>112</sup>.

Here emerge questions with a very complex answer. But the history of literary theory, although only briefly presented, brings to the fore an important claim: the enthusiastic dream of a God-similar creation in arts in the 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> century and «un méthode naïvement biographique»<sup>113</sup>, the simplistic individualistic or social biographism in its second half (with collectivistic Marxist approaches in the 20<sup>th</sup> century) have lead to the tendencies in the 20<sup>th</sup> century to separate the text and the author, to conceive – in different variations of the formalism or in the receptions theory effort for rediscovering the history – the text as an own world, which is constituted in its genesis or in its determination (the reception) without the author<sup>114</sup>. And a lack appears, which has a long tradition: it lacks an anthropology of literature, which studies without such ideological constraints the role of human being in literature.

## NOTES

\* I am grateful to my colleagues Luis Galván for some important comments to this article and María Camino Barcenilla for relevant informations to the theatre.

<sup>1</sup> The expression is taken from Roland Barthes: «La mort de l'auteur», in: *Oeuvres complètes*, vol. II. Paris 1994, p. 491-495. Originally published in *Manteia* 1968.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, in: «Robbe-Grillet à la question», *Colloque de Cerisy Robbe-Grillet*, vol. 2, 1976, p. 430.

<sup>3</sup> Johann Heinrich Merck: *Schriften und Briefwechsel*. Ed. by K. Wolff. 3 vol., Leipzig 1909-1911, vol. 2, p. 76.

<sup>4</sup> Mainly in the *Conjectures on Original Composition*, published in London in 1759 and translated into several languages (in Germany 1760). See also Robert Wood: *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London 1768).

<sup>5</sup> See the excellent presentation of this movement in Roy Pascal: *Der Sturm und Drang*. Stuttgart 1963

<sup>6</sup> His *Art poétique* (1674) was – in a time in which in France several poetics were written – a point of reference also in other countries. In Germany he has influenced for example Johann Christian Gottsched, a central personality in Enlightenment.

<sup>7</sup> To one of the most relevant misinterpretations see Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert : der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister* (Frankfurt 1973).

<sup>8</sup> Boileau speaks in his influential *Art poétique*: “que la nature donc soit votre étude unique” (Paris 1946, p. 64, III chant, v. 359) and “que la raison à ses règles engage” (ibid., p. 42, III chant, v. 43).

<sup>9</sup> Johann Georg Hamann: *Sämliche Werke. Historisch- kritische Gesamtausgabe*. Ed. by Josef Nadler. Wien 1949-1957, vol. 2, p. 75.

<sup>10</sup> Heinrich Wilhelm Gerstenberg: *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*. In: Nicolai, Heinz (ed.): *Sturm und Drang*. Vol. 1. Darmstadt 1971, p. 117.

<sup>11</sup> See Platos dialogue *Ion*, in which is written: “Just so the Muse. She first makes men inspired, and then through these inspired ones others share the enthusiasm” (*The collected dialogues of Plato including the letters*, ed. by Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton 1989 [14th printing], p. 220). Socrates says also in this dialogue that “lyric poets are not in their senses” and “possessed”. Although this could be a satirical comment (it is remarkable that he adds “according to their own report), it has had an enormous reception.

<sup>12</sup> See his “Rede über die Mythologie”, in: Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*. Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, pp. 201-205.

<sup>13</sup> “Et voyons: qui imiter ? – Les anciens ? Nous venons de prouver que leur théâtre n’a aucune coïncidence avec le nôtre. (...) Les modernes ? Ah ! imiter des imitations ! Grâce ! (...) Il n’y a ni règles, ni modèles” (Victor Hugo: *Cromwell*. *Préface*, in: *Theâtre complet*, vol. I, Paris 1963, p. 433f.).

<sup>14</sup> “Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*” (Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, 13 mai 1871, in: Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*, Paris 1972, p. 249).

<sup>15</sup> Ibid. The «second Romanticism» (Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville) is near to this exigence, but the master is Charles Baudelaire.

<sup>16</sup> See his *Art poétique*: “La nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor !” (in: *Oeuvres poétiques complètes*, Paris 1962, p. 327).

<sup>17</sup> «Sie fragen, ob Ihre Verse gut sind. Sie fragen mich. Sie haben vorher andere gefragt. Sie senden sie an Zeitschriften. Sie vergleichen sie mit anderen Gedichten, und Sie beunruhigen sich, wenn gewisse Redaktionen Ihre Versuche ablehnen. Nun (da Sie mir gestattet haben, Ihnen zu raten) bitte ich Sie, das alles aufzugeben. Sie sehen nach außen und das vor allem dürften Sie jetzt nicht tun. Niemand kann Ihnen raten und helfen, niemand. Es gibt nur ein einziges Mittel. Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt, prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: *muß* ich schreiben?» (Reiner Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt 1987, p. 8).

<sup>18</sup> Curtius quote different examples, outgoing from Plato and in the Middle Ages, for the comparison between ploughing and writing (see Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1978, p. 317).

<sup>19</sup> Evidently, these questions affect the intellectual debate. In «real life» -if this contraposition is appropriate- the author maintains a high position: the literary prizes for example praises certain authors, the book marketing operates with the author's prestige. And at school (and partially at high school, at least in some countries) the author's life, character, psychology etc. remains a reference: «life and work of...» is still a common paedagogical approach, unaffected by all the complexity. In this sense, it remains true what Barthes has written: «L'auteur regne encore (...); l'image de la littérature (...) est tyranniquement centrée sur l'auteur» («La mort de l'auteur», op. cit., p. 491).

<sup>20</sup> René Rivara: *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris-Montreal 2000, p. 292.

<sup>21</sup> Michel Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur?* In *Dits et écrits*, vol. I, Paris 1994, p. 789-821. The text is originally from 1969 and goes out from the sentence: "Qu'importe qui parle?"

<sup>22</sup> See Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956.

<sup>23</sup> See the reference work: Martin Esslin: *The theatre of the absurd*, Garden City, N.Y. 1961.

<sup>24</sup> For example the Living Theatre and Craig's, Grotowsky's and Kantor's efforts, and all the happenings and performances. A clear sign of the revolution is the abandon of the architectural form of theatres (*alla italiana*) and the opening of the "forth wall". To the theater evolution see, for example: Domingo Pérez Mink: *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*, Madrid 1961.

<sup>25</sup> It is well-known that the denomination «nouveau roman» was established outside of this group, whose most famous representatives are Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras. It was Émile Heriot who, criticising two novels, has introduced the name («Le Nouveau Roman: *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute», in: *Le Monde*, May 22, 1957, pp. 8-9).

As Robbe-Grillet explains, it is not a school in the strong sense of the word, but a group of authors with some similarities and important differences (see Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, p. 9). Some authors speak also from the Nouveau Nouveau Roman, beginning 1965.

<sup>26</sup> See the critics to Proust's idea of transmitting «la vérité», «notre impression authentique», but also to «l'introspection classique» in Nathalie Sarraute: *L'ère du soupçon* (Paris 1956), p. 16f.

<sup>27</sup> Alain Robbe-Grillet affirms that the «seul point commun» of the Nouveau Roman «est qu'ils dénormalisaient tous la littérature» («Alain Robbe-Grillet par lui-même». Interview par Jacques Henric, in: *Art Press* 88 (1985), p. 42f.). And in the retrospective, it is possible to say: «C'est sans doute comme infractions aux différentes modalités du code narratif que les procédés du N. R. ont d'abord été perçus» (Françoise van Rossum-Guyon: «Le nouveau roman comme critique du roman, in: Jean Ricardou-Françoise van Rossum-Guyon (eds.): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. 1 *Problèmes généraux*, Paris 1972, p. 217).

<sup>28</sup> Sarraute, op. cit., p. 19.

<sup>29</sup> See the comments of Robbe-Grillet: «Le grand romancier, le “genie”, est une sorte de monstre inconscient, irresponsable et fatal, voire légèrement imbécile, de qui partent des «messages» que seul le lecteur doit déchiffrer» (Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, p. 11).

<sup>30</sup> It is, of course, impossible to present in such a short text a comprehensive view of movements which are often very complex and with different nuances and evolutions. So, simplifications are inevitable. The author apologizes for them: they are necessary in order to search for an answer to the question posed in the title. Most of the quoted directions are not the newest in Philology, but they have had (and have today) a relevance due to the reception: they are living till the beginnings of the 21st century. It is similar to the theatre, for which it has been written: “los años 50,60 y 70. Estas son las épocas heroicas del teatro de nuestro siglo. (...)su evolución terminó su trayectoria hace ya veinte años” (Wladimir Krysinski: «El teatro del futuro a fines del siglo XX. Entre los horizontes de expectativa y las intensidades de lo espectacular», in: Fernando de Toro, Alfonso de Toro (eds.): «Acercamientos al teatro actual (1970-1995)», Madrid 1998, p.103-104.

<sup>31</sup> There is some confusion about the terms (see below Genette's terminology): we are using intertext as the more general denomination (what Genette, at the end, calls architexte) and hypertexte as produced by the computer (and not in Genette's sense).

<sup>32</sup> It appears firstly, although only incipiently, in «Un ordre dans la débâcle» (in *Critique* 163, included later in *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967), and then, clearer, in «La Bataille de la phrase» (in *Critique* 274, included in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris 1971). The theory grows from «Esquisse d'une théorie des générateurs» (in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris 1971, pp. 143-150), to «Naissance d'une fiction» (in Jean Ricardou-Françoise van Rossum-Guyon, op. cit., vol. 2 *Pratique*, Paris 1972, pp. 379-392), «La Revolution textuelle» (in *Esprit* 12 (1974),

p. 927-945) and «La Fiction à mesure» (in *Nouveaux problèmes du roman*, Paris 1978).

<sup>33</sup> This is an old topic, for which the comparison with a son is very common. Like him, the text begins an own life, independent of the «father». Examples of this metaphor in Ancient times can be seen in Ernst Robert Curtius, op. cit., p. 143f.

<sup>34</sup> Genette's distinction between «histoire», «récit» and «narration» has received an important recognition (see Gérard Genette: *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris 1972).

<sup>35</sup> See for example Robert Pinget's explanation about his novel *L'Inquisiteur* (Paris 1962), born following the mechanism of the first sentence.

<sup>36</sup> This is the title of an article in *Critique* 80 (1954), pp. 82-85.

<sup>37</sup> «Alain Robbe-Grillet par lui-même», op. cit., p. 45. Robbe-Grillet takes distance from this theory (as we will see), although he has agreed with it, as it is expressed in the first quotation of this article. Nevertheless, Robbe-Grillet recognises in his *Pour un nouveau roman* that the author «met tout son soin à la lente recherche du mot exact et de son juste emplacement» (p. 14).

<sup>38</sup> Hélène Prigogine: «L'aventure ricardolienne du nombre», in: Jean Ricardou-Françoise van Rossum-Guyon, op. cit., vol. 2, p. 354.

<sup>39</sup> Paris 1953.

<sup>40</sup> Cf. Ann Banfield: *Unspeakable Sentences: narration and representation in the language of fiction*, Boston 1985, p. 13. Similar views in Michel Butor: *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, in: *Repertoire*, vol. 2, Paris 1964 and Blanchot: *The Narrative Voice*, in: *The Gaze of Orpheus, and other literary essays*, Barrytown NY 1981.

<sup>41</sup> Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, p. 184.

<sup>42</sup> Roland Barthes: «La mort de l'auteur», op. cit., p. 491. See also: «C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur» (Ibid., p. 492).

<sup>43</sup> See the *Manifests* of the Surrealism. In the *First Manifest*, André Breton defines the surrealism even as «automatisme psychique pur» with the idea to express «le fonctionnement réel de la pensée» (André Breton: *Manifestes du surréalisme*, Paris 1969, p. 37. The original text is from 1924).

<sup>44</sup> Paris 1997.

<sup>45</sup> The interest for the structures is coming probably from Propps *Morphology of the folktale* (Bloomington Ind. 1958) and find the most important representatives in Barthes, Greimas, Brémond, Todorov, Genette, and others.

<sup>46</sup> Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*, Paris 1984, p. 94.

<sup>47</sup> Ibid., p. 96.

<sup>48</sup> Gérard Genette: *Fiction et diction*, Paris 1991.

<sup>49</sup> Rivara, op. cit., p. 293.

<sup>50</sup> Ibid. On the other hand, the reader has to realise that he is not entering in contact with the author, but with those who Wayne Booth calls «implied author» (*Distance and point of view – An Essay in Classification*, in: *Essays in Criticism* XI (1961), p. 60-79), it means, with «an implicit picture of the author who stands behind

the scenes» (ibid., p. 64) or -as Genette paraphrases him without agreeing him- with «une image de l'auteur (réel) construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur» (*Poétique du récit*, Paris 1977, p. 97).

<sup>51</sup> Quoted in Winfried Wehle: *Französischer Roman der Gegenwart: Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin 1972, p. 180.

<sup>52</sup> Algirdas Greimas: «Les actants, les acteurs et les figures», in: *Sémiotique narrative et textuelle*, ed. by C. Chabrol-J.C. Coquet, Paris 1973, p. 161-176). About actants – with some variations – speaks also Mieke Bal in *Narratology*, London 1985, p. 5, for example.

<sup>53</sup> Cf. Vladimir Propp: *Morphology of the Folktale*, op. cit.

<sup>54</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963. With other connotations, Jean Baudrillard means: «Creativity, by its very democratization, becomes mechanic» (Jean Baudrillard: *Paroxysm. Interviews with Philippe Petit*, London-New York 1998, p. 107), and he concretises it: «Any object has the same right to be in the gallery or museum. In a way, Warhol does the same thing; he universalizes creation – which is a way of saying there are no more creators» (ibd.).

<sup>55</sup> His thesis about the development of the arts under the contemporary production conditions «setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt» (Walter Benjamin, op.cit., p. 9).

<sup>56</sup> The first computer poem is from 1959.

<sup>57</sup> Before the introduction of the computer some writers like Cortázar, Joyce or Nabokov have worked on the stratification and fragmentation of texts.

<sup>58</sup> See below. There is a radical difference: in intertextuality (including Barthes' hypertextuality) a text cannot refer to later texts. The linear temporal frame must be respected. Not so in the new sens of hypertext.

<sup>59</sup> C. Vandendorpe: *Du papyrus à l'hypertexte*, Paris 1999, p. 87. The last idea, the idea of closeness, has been rejected also in the reception theory, as we will see.

<sup>60</sup> The hypertext has been misunderstood when it has been judged under «old» categories. In that case, it can appear as «fragmentarian». Symptomatic is for examples the following assert from Balpe: «Un hyperdocument est donc tout contenu informatif constitué d'une n'ebuleuse de fragments dont le sens se construit, au moyen d'outils informatiques, à travers chacun des parcours que la lecture détermine» (J.P. Balpe, A. Lelu, M. Nanard, I. Saleh (eds.), *Hypertextes et hypermedias*, in H2PTM'97, 1 (1997), Paris.

<sup>61</sup> Wolfgang Wehle speaks, in reference to the *nouveau roman* «vom Scheitern des Romans und seiner "Rettung" durch den Leser» (Wehle, op. cit., p. 232).

<sup>62</sup> As the start of this theory can be considered *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, from Hans-Robert Jauss (Konstanz 1967).

<sup>63</sup> The description of the open character of a text, in Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970.

For Umberto Eco, every literary work is, at the same time, open and closed, but he thinks that the contemporary works are open in a completely new sense, what means, that they have to be completed by the reader (see Umberto Eco: *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962).

<sup>64</sup> In other directions of criticism it is usual to speak about a «pact with the reader». This is another form to give the reader an active part in the process of literature. But for Roland Barthes there is no collaboration between author and reader, but a contraposition: «La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» («La mort de l'auteur», op. cit., p. 495).

<sup>65</sup> For the relevance of this attitude for the European culture see Enrique Banús: *Literatura europea. Una introducción*, Sevilla 2002, p. 99ff.).

<sup>66</sup> In well-known works, the American philologist E.D. Hirsch has fought for the idea that «the meaning of a text is the author's meaning» (*Validity in Interpretation*, New Haven, 2nd ed. 1969, p. 25). Similar ideas in J. Slawinski: *Literatur als System und Prozeß: Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur*, ed. Rolf Fieguth. München 1975

<sup>67</sup> Jorge J.E. Gracia: *Texts. Ontological Status, Identity, Autor, Audience*. Albany 1996, 117.

<sup>68</sup> Ricoeur has established that «con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir» (Paul Ricoeur: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México 1995. p. 42).

<sup>69</sup> Robbe-Grillet recognises that the writer is influenced by the reactions to his work: «Je ne suis pas un théricien du roman. J'ai seulement, comme tous les romanciers sans doute (...) été amené à faire quelques réflexions critiques sur les livres (...). La plupart de temps, ces réflexions étaient inspirées par certaines réactions (...) suscitées dans la presse par mes propres livres» (Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, p. 8). Several of these reactions have been expressed also in public foreshows, in order to modify the interpretation. Another example: In a letter, García Lorca expresses his protest against the gipsy-interpretation of his works: "Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. (...) El gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien que no soy" (Federico García Lorca: "Carta a Jorge Guillén, enero de 1927", in: *Obras completas*, Madrid, 7th, ed 1964, p. 1614).

<sup>70</sup> According to the well-known critic Northrop Frye, «the Dante who writes a commentary on the first canto of the *Paradiso* is merely one more of Dante's critics» (Northrop Frye: *Anatomy of criticism*. Princeton 1990, p. 5).

<sup>71</sup> Frye ironises about Ibsen's reception of some of his works. According to Frye, when Ibsen says «that *Emperor and Galilean* is his greatest play and that certain episodes in *Peer Gynt* are not allegorical, one can only say that Ibsen is an indifferent critic of Ibsen» (Northrop Frye: *Anatomy of criticism*. Princeton 1990, p. 5).

<sup>72</sup> It can not be considered a «school», but only a denomination under which several critics could be subsumed, which maintain partially different approaches:



Jonathan Culler, Stanley Fish, E. D. Hirsch, David Bleich, Norman Holland...

<sup>73</sup> See Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge Mass. 1980.

<sup>74</sup> See Enrique Banús: El teatro como red de mediaciones, in: Enrique Banús-Eduardo Pérez-Rasilla: "Medio siglo de teatro (1950-2000)", *RILCE* 18(2), 2002.

<sup>75</sup> Gracia, op. cit. 1996, p. 101. The same author describes the «contemporary text» as the text «resulting from the vicissitudes to which the historical text has been subjected» (ibid.).

<sup>76</sup> Gracia, op. cit., 1996, p. 94.

<sup>77</sup> This was the traditional view about mediators, as it is expressed in the often quoted Italian sentence related to one of the most significant category of mediators, the translators: «Traduttore, traditore».

<sup>78</sup> Ecclesiastes 1, 9.

<sup>79</sup> Sometimes it has been argued that Joyce's *Finnegans Wake* is an intertextual novel, the same as Ingeborg Bachmann's *Malina*, for example. But in the recent past, novels have been conceived as intertextual "creations", both in high or in popular literature. To quote only some examples: Shelley Jackson's *Patchwork Girl, or a Modern Monster* (Watertown 1995) follows intertextually the steps of Mary Shelley's *Frankenstein*. Adam Roberts confess that his science fiction work *Salt* (London 2000) is an intertextual novel, referring to Dune, Ursula Le Guin's *The Dispossessed*, Nabokov's *Bend Sinister*, and the poems of Robert Browning. As intertextual novels with multiple references can be considered Kemal Kurt's *Ja, sagt Molly* (Berlin 1998), a literary satire with the appearance of characters from more than 150 literary works or *Infinite Jest* by David Foster Wallace (Boston 1996), the representative of the Generation X. Günter Grass' *Ein weites Feld* (Göttingen 1995), which has caused a hard controversy in Germany, is a reminiscence of Theodor Fontane's works.

<sup>80</sup> See Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981.

<sup>81</sup> The great theorist of intertextuality is Gérard Genette, which distinguishes five levels of transtextuality: intertextuality, paratextuality, metatextuality, arcgitextuality and hypertextuality (cf. his works *Introduction à l'architexte*, *Palimpsestes* and *Seuils*, all published in Paris and respectively in 1979, 1982 and 1987). It must be said that the terminology is not very clear, generally ind especially in Genette's works. For example, what in earlier works is «intertexte», in the latter is called «hypertexte».

<sup>82</sup> Gerard Genette: *Palimpsestes*, op. cit., p. 7.

<sup>83</sup> Roland Barthes: «Texte (Théorie du)», in: *Encyclopaedia Universalis*, Vol. XV, Paris 1975, p. 1015. For Julia Kristeva each text is a mutation of texts (see *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969). From another perspective it is possible to find very similar ideas in Mijaíl Bakhtin, for whom in all the texts there are dialogical elements, and a literary text is plenty of dialogues (see *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt 1979). In Harold Blooms *The Anxiety of Influence: a theory of poetry* (New York 1973, quoted in the 2nd edition, New York-Oxford 1997) it

is possible to see a more embattled approach to intertextuality, what shows how disseminated these ideas are. He wants to present “the story of intra-poetic relationships”, showing how “strong poets make that history (of literature) by misreading one another”. He is moved by the aim “to de-idealize our accepted account on how one poet helps to form another” (p. 5).

<sup>84</sup> «L’hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est “révolutionnaire” – à condition (...) qu’on la féconde, et qu’elle ne se contente pas de commémorer» (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 453).

<sup>85</sup> See Harold Bloom: *The Western canon: the books and school of the ages*, New York 1994.

<sup>86</sup> It exists even a Alternative Canon Theater Resource, with pages in the web (<http://www.student.carleton.edu/orgs/actr/>) and Bibliography. Some bibliographical indications to the canon debate, mainly in the US: J.A. Banks, J. A.: “The Canon Debate, Knowledge Construction, and Multicultural Education”, in *Educational Researcher*, 22(5) (1993), pp. 4-14; Michael Benton: “Canons ancient and modern: The texts we teach”, in: *Educational Review*; Nov 2000; Allan Bloom: *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today’s Students* (New York 1987); William Casement: *The Great Canon Controversy: The Battle of the Books in Higher Education* (New Brunswick NJ 1996); Scott Heller: “Essays That Live On: A Scholar Examines an Overlooked Canon”, in: *Chronicle of Higher Education*, 1999 (online); E.D. Hirsch: *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York 1988); Paul Lauter: *Canons and Contexts* (New York 1991).

<sup>87</sup> Surprisingly, also the *nouveau roman* appears in the tradition of the Formalism, when for example Robbe-Grillet comments: «On ne saurait pas encore à quoi il pourrait servir – sinon à la littérature» (*Pour un nouveau roman*, p. 183).

<sup>88</sup> For example in earlier times, Roman Ingarden and, then, the Geneva School. A derivation of Ingarden’s idea of the lacunae in a text conducts to Wolfgang Iser’s special field within the reception theory. For Ingarden the text is an intentional structure, but it is not fully determined: there are indeterminations (see his influential *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931).

<sup>89</sup> See the critical comments in W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley: *The Intentional Fallacy*, in *The Verbal Icon*, Lexington 1954.

<sup>90</sup> Husserl (more than Heidegger) and Merleau-Pont are reference points.

<sup>91</sup> See Robert Magliola: *Phenomenology and Literature: An Introduction*, West Lafayette 1977, p. 28.

<sup>92</sup> Magliola, op. cit., p. 67.

<sup>93</sup> Bernhild Boie & Daniel Ferrer: «Les commencements du commencement», in *Genèses du roman contemporain*, Paris 1993, p. 13.

<sup>94</sup> From Borges, the text «Pierre Ménard, autor del Quijote» (1993) is often quoted, in which is described how an author from the XX<sup>th</sup> century writes exactly the same novel as Cervantes. Pessoa's «heteronyms» are another point of reference.

<sup>95</sup> Thomas Pavel: *Univers de la fiction*, Paris 1988.

<sup>96</sup> This is indeed a very interesting question. It is impossible to give an answer, but it would be unrealistic to deny that some moments in history have been especially favourable to creation in some places.

<sup>97</sup> About the literary canon, the famous Spanish poet Pedro Salinas wrote: “En realidad, los clásicos son los escogidos por el sufragio implícito de las generaciones y los siglos, por tribunales que nadie nombra ni a nadie obligan, en verdad, pero cuya autoridad, por venir de tan lejos y de tan arriba, se acata gustosamente” (Pedro Salinas: “Defensa de la lectura”, in *El defensor*. Quoted in González Muela, Joaquín: “Introducción biográfica y crítica” a Pedro Salinas. *La voz a ti debida. Razón de amor*. Madrid 1989, p.7).

<sup>98</sup> A first research on the programming of more than 30 European theatres during twelve years has been done in Enrique Banús-M<sup>a</sup> Camino Barcenilla: *La programación en los teatros europeos: ¿existe un canon teatral europeo?* Paper presented to the VII Congreso “Cultura Europea” (Pamplona 2002; forthcoming). In this research the quoted results are explained.

<sup>99</sup> The most famous was written – with Charles Duveyrier – for Verdi's *Vespri siciliani*.

<sup>100</sup> He was awarded “in special recognition of his poetic composition, which gives evidence of lofty idealism, artistic perfection and a rare combination of the qualities of both heart and intellect” (<http://www.nobel.se/literature/laureates/1901/index.html> – 12.12.2002). Other no more well-known laureates: Rudolf Eucken (1908), Verner von Heidenstam (1916), Karl Gjellerup, Henrik Pontoppidan (1917) and others.

<sup>101</sup> And here Robbe-Grillet can be quoted as an «authority» confirming (in the frame of the confuse second half of the 20th century) this idea – of course, in the context of the debate with Ricardou: «À l'époque où la théorie ricardolienne commençait à s'instaurer, je me suis dit qu'eh bien! maintenant j'allais, moi, parler de l'auteur. Pn a beau évoquer le texte, la textualité..., je suis aussi, dans une certaine mesure, un *auteur*. Derrière une peinture, il y a un peintre; derrière un livre, il y a un écrivain» («Alain Robbe-Grillet par lui-même», op. cit., p. 43). But it seems that Robbe-Grillet understands under this attitude the return of biography: «Puisque la biographie est si largement exclue par une espèce de consensus général actuel, je l'accueillerais volontiers» (*Colloque de Cerisy Robbe-Grillet*, op.cit., vol. 2, p. 413).

<sup>102</sup> As we have quoted, Robbe-Grillet recognises that the writer is influenced by the reactions to his work. This is only one example among several.

<sup>103</sup> Maria Gabriela Llansol: *Onde vais, drama.poesia?*, Lisboa 2000, p. 264.

<sup>104</sup> Michel Butor: Interview in *Libération*, 30 november 1989.

<sup>105</sup> “C'est faux de dire: Je pense : on devrait dire on me pense” (Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, op. cit., p. 249). Baudrillard ironises about the search for identity:

«Identity is a dream pathetic in its absurdity. You dream of being yourself when you've nothing better to do» (Jean Baudrillard, op. cit., p. 49).

<sup>106</sup> For example *Tonio Kröger* by Thomas Mann, *Heart of darkness* by Joseph Conrad and – later – *Uno, nessuno e cento mila* by Luigi Pirandello. On this subject see Enrique Banús: “Travel: an old Symbol in Modern Literature”. In: *International Readings on Theory, History and Philosophy of Culture*, vol. 9: *Symbols, Images and Stereotypes: Artistic & Aesthetic Experience* (St. Petersburg, 2000, pp 55-75).

<sup>107</sup> So the title of Nathalie Sarraute's book on the nouveau roman (Paris 1956). See the remarks from Roland Barthes in *Texte (Théorie du)*, in which he underlines that the crisis of the text corresponds with this general crisis in truth.

<sup>108</sup> Sarraute, op. cit., p. 74.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> The crisis includes also «the hero's death» as a consequence of the believe that the contact to the world is impossible: we are living only in representations or «simulacres», as Baudrillard remarks: «With the construction of a parallel, virtual world substituted for our own, we're no longer in the world» (Jean Baudrillard, op. cit., p. 32). Here is no place for heroes.

<sup>111</sup> See *Pour un nouveau roman*, p. 26f. In another place, Robbe-Grillet speaks about «la perte de confiance du romancier dans la naturalité de sa parole» (Alain Robbe-Grillet: «Sur le choix des générateurs», Jean Ricardou-Françoise van Rossum-Guyon, op. cit., vol. 2., p. 160).

<sup>112</sup> Louis Hay (ed.): *La naissance du texte*, Paris 1989, p. 15.

<sup>113</sup> Rivara, op. cit., p. 292.

<sup>114</sup> Against this text dominance, which he calls «textualism» see Richard Rorty: *Consequences of pragmatism*, Minneapolis 1982: In the chapter “Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism” he writes: “In the last century there were philosophers who argued that nothing exists but ideas. In our century there are people who write as if there were nothing but texts” (p. 139). And he explains: “The textualists start off from the claim that all problems, topics, and distinctions are language-relative – the results of our having chosen the to use a certain vocabulary, to play a certain language-game (p. 140).

## МОТИВ ПУСТОТЫ И ПРОБЛЕМА НИЧТО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ XX ВЕКА: ОТ ЭКСКЛЮЗИВНОСТИ ДО КАЛЬКОМАНИИ \*

Алина ВЕНКОВА

Среди теоретиков XX века достаточно устоявшимся является мнение о том, что прошлое столетие как никакой другой исторический период тяготеет к разработке проблематики, связанной с такими понятиями как Ничто, абсолютный Ноль и пустота. Американский теоретик Клемент Гринберг подчеркивает, что в центре модернистского проекта стоит «отсутствие», «нехватка» («*lack*»).<sup>1</sup> Вся история художественной деятельности, начиная с конца девятнадцатого века и до середины двадцатого, – это последовательное движение к Ничто, абсолютной пустоте, то есть движение от мира в его очевидной данности.

История поиска абсолютной пустоты художественными средствами имеет мало общего с разработкой проблемы Ничто в философии. Речь идет о некотором векторе творческих устремлений, имеющих отличную от философской строгости логику. Мы имеем дело с художественной фантазией, которая лишь условно может быть описана теми категориями, которые она заимствует из других областей знания.

В центре художественного проекта модернизма стоит поиск новой чувственности, являющейся следствием обретения нового опыта, который, в свою очередь, понимается как прохождение своеобразного обряда инициации. Модернистский художественный опыт, как правило, носит травматический характер, а инициационные стратегии выдают стремление к обретению нового, созданию нетривиальных поведенческих моделей и форм восприятия. В контексте этих устремлений по-разному понятая и выраженная пустота, Ничто оказывается наиболее устойчивым на протяжении всего столетия инициационным пространством.

Даниил Хармс в работе «*О круге*» показывает две возможности представления бесконечности или Ничто – это *ноль* (беспредметный способ изображения) и *неисчерпаемое перечисление предметов*.<sup>2</sup> Эти способы ложатся в основу художественных стратегий, обеспечивающих приближение к наиболее чистой, и, соответственно, высокой сфере беспредметности, содержащей очистительный инициационный заряд.

Первый метод условно можно назвать *абсурдистским* (среди наиболее ярких абсурдистов К. Малевич, В. Хлебников, А. Крученых, С. Беккет, Э. Ионеско), второй – *концептуальным* (Д. Кошут, И. Бойс, И. Кабаков, Л. Рубинштейн, Д. Пригов).

Абсурдистский метод тяготеет к *апофатическому* отрицанию всех атрибутов и дефиниций, а также к отказу от чувственной окраски форм. Концептуальный, напротив, покоится на последовательном *катафатическом* нагнетании характеристик предметов и явлений.

Абсурдистский способ приближения к Ничто, в большей степени присущ художественным практикам первой половины XX века. Исторический авангард в той или иной форме занят поиском абсолютной чистоты, коренящийся в Ничто. Путь к Ничто лежит через пра-форму, идеальную чистую сущность предмета или явления.

Так, для Казимира Малевича Ноль, беспредметность, Ничто являются вершиной и целью последовательного отрицания видимости. Ничто ассоциируется с онтологической чистотой, и путь к ней лежит через отказ от чувственно воспринимаемых, семантически и вербально нагруженных форм. Малевич пишет: «Необходимо вернуться к нулевой точке, когда мир еще не состоял из суммы известных и узнаваемых предметов. Если религия познала бога, познала ноль. Если наука познала природу, познала ноль. Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало ноль. Если кто-либо познал абсолют, познал ноль».<sup>3</sup> В первую очередь Малевич предлагает отказаться от рационального начала, а также объяснительных интеллектуальных процедур, отражающихся в языке, в пользу чистого восприятия, основанного на интуиции и тактильных ощущениях.

Сходным образом рассматривает проблему очищения восприятия А. Крученых. В «*Декларации заумного слова*» он говорит о зауми как об отказе от: а) определенности, когда образ еще не вполне раскрылся или когда не хотят назвать предмет, (заумная речь порождает заумный, неопределимый точно пра-образ), б) рассудка в пользу религиозного экстаза и любви – состояний, не требующих закрепления в языке.<sup>4</sup> Ничто ассоциируется с продуктивной, порождающей пустотой, потенцией саморазвития смысла из точки абсолютной чистоты, нуля форм и смыслов.

Проект К. Малевича и А. Крученых, также как и западноевропейских абсурдистов Э. Ионеско, С. Беккета, А. Жарри, основан на прибли-

жении к Пустоте, Ничто через изменение чувственной природы, где язык оказывается инструментом, помогающем этому процессу.

Работая с языком, абсурдисты прибегают к широкой палитре стилистических приемов, позволяющих управлять восприятием. Актуальное пространство, в котором живут и действуют персонажи, выступает аллегорией внутреннего мира читателя. Замкнутое, закрытое место действия ассоциируется с несвободой, духовным и физическим пленом, образами страдания и смерти («Жак или подчинение», «Картина» Э. Ионеско, «Последняя лента Крэппа» С. Беккета, «Служанки» Ж. Жене, «Пейзаж» Г. Пинтера). Физическая несвобода героя, увязание в статичной среде создают ощущение безысходности и подавленности. Языковые парадоксы, на которых строится абсурдистский текст, поддерживают эффект опустошенности смысловой канвы действия. Многократные повторы, абсурдные сопоставления, инверсии, алогичность сюжетных линий призваны подвести читателя к пустоте и молчанию, стоящими за шумом языка.

Трансформация пространства и времени, изменение внутреннего и внешнего ландшафта раскрываются как мотив освобождения, надежды на возможность преодоления разрыва между мечтой и действительностью («Жажда и голод», «Стулья» Э. Ионеско, «Развязка» С. Беккета). Момент перехода от одного образа к другому служит фактором внутренней визуализации, направленным на переключение сознания реципиента. Страдания героев и конфликт с окружающим миром выливаются в коммуникативные провалы, смысловые и рецептивные заторы, побуждающие читателя к активизации креативных способностей с одной стороны, и выявлению пустоты, стоящей за обыденным обликом мира – с другой. Абсурдистское слово звучит в полной тишине, наступающей вслед за утратой прочной связи предметов и их наименований.

Квинтэссенцией модернистского проекта поиска пустых пространств является американский послевоенный абстрактный экспрессионизм (Д. Поллок, А. Горки, В. де Кунинг, М. Ротко, Х. Хартунг, М. Тоби).

Идея чистой визуальности, автономного существования рассчитанных на зрительное восприятие образов, подтверждает выдвинутый К. Гринбергом и Р. Фраем тезис о необходимости антилингвистического понимания формы. Воздействие последней ориентировано непосредственно на психику зрителя, минуя вербальный слой, слой значений и знаковых образований. Различие между репрезентацией как таковой,

обосновывающей самодостаточность формы, и репрезентацией как имитацией становится здесь достаточно ощутимым. С одной стороны, имеет место отрицание детерминированности визуального восприятия языковыми моделями, а с другой – наблюдается стремление к имманентности как самому существенному аспекту визуальности.

Отрицание материальности, сказавшееся в полной деконструкции миметического принципа, разрушении материального и лингвистического «смысла» превращается в апологию «чистого присутствия», метафизического и психомоторного существования автора и зрителя.

Уход искусства из социальной сферы в абстрактную метафизику в совокупности с идеями автономности и высокого предназначения, сакральности художественной практики ориентированы на формирование специфического механизма зрительской реакции. Возможность через визуальный контакт соприкоснуться с пустотой, отсутствием, ощутить нехватку бытия, «*lack*» экзистенциального проекта призваны натолкнуть на мысль об уникальности каждого рецептивного опыта, выражающего идею присутствия, здесь-бытия воспринимающего сознания, иными словами — очистить рецептивные каналы, обогатить и обновить воспринимающие возможности зрителя. Этому проекту соответствует характерное представление об авторе-творце, берущем на себя ответственность за предел мира.

Концептуалситский проект работает уже с *идеей* автора, а не с фигурой творца как таковой. Завоевание Ничто ведется на уровне понятий, концептов, в пространствах, открывающихся между вещью и ее наименованием. Переход от абсурдистского к концептуальному пониманию Ничто можно обнаружить уже в дадаистских практиках, в творчестве М. Дюшана и Э. Уорхорла.

Метод дадаизма лежит еще в сфере *анофатического* отрицания: Т. Тцара в «*Манифесте дада 1918 года*», говорит о дада как о Ничто, пустоте, отсутствии смысла. «Любой продукт отвращения, способный стать отрицанием семьи есть дада; протест всем своим существом, сжатым в кулак разрушительного действия: дада; упразднение логики: дада; любой иерархии и социального уравнивания ценностей: дада; упразднение памяти: дада; упразднение археологии: дада; упразднение будущего: дада».<sup>5</sup> В то время как театр абсурда стремится приблизиться к пустоте, молчанию через разрушение языковых моделей, метод дада задействует чувственное и рациональное начала. Соединение тактильной рациональ-



ности дада с концептуальностью приближает художественный процесс к новому пониманию Ничто как абсолютной пустоты.

Первый шаг в этом направлении делает М. Дюшан, метод которого основан на перемещении привычной рецептивной установки с чувственного на интеллектуальное начало. Ему принадлежат несколько известных проектов, среди которых для понимания процесса концептуализации творчества следует назвать «L.H.O.O.Q.» и «L.H.O.O.Q. Shaved». Вот описание «L.H.O.O.Q.» данное Дюшаном: «Эта «Мона Лиза» с усами и козлиной бородкой является комбинацией «редимэйд» и эпатирующего дадаизма. Оригинал, представляющей собой редимэйд в виде дешевой хромолитографии 8 на 5, в нижней части которой я надписал четыре буквы, произносимые на французском языке...».<sup>6</sup> Пририсовав бородку и усы «Моне Лизе» Дюшан лишает шедевр Леонардо да Винчи ауры подлинности, деконструирует его эстетическое достоинство не создавая, с позиций классической эстетики, никакой новой ценности. Тем самым, разрушается структура эстетического восприятия, основанная на эмпатии, чувственном, эмоциональном контакте с произведением. В случае с «L.H.O.O.Q.», работа Дюшана, не содержащая элемента экспрессивной выразительности и сводящая к минимуму вмешательство «руки», уникальной моторики жеста художника, не требует от зрителя непосредственного контакта с произведением, эмоциональной и чувственной включенности в процесс реконструкции смысла. Достаточно ознакомиться с описанием, чтобы составить представление о работе. Единственное, что передается от автора к реципиенту – это идея, замысел или концепция произведения.

Искусство вступает в концептуальную фазу развития, где пустота становится центральной категорией. Не случайно культовым произведением середины XX века становится композиция Д. Кейджа «4»33», в которой осуществился радикальный скачок от абсурдистской эстетики к концептуальной. Чувственный элемент рецептивного шока от тишины, нависающей над зрительным залом в течение 4-х минут 33 секунд отступает перед открытием рефлексии второго порядка, известной еще мастерам дзен-буддизма, суть которой в обращении сознания к самому себе. Обретение пустоты, стоящей в центре дзен-буддистских практик, станет предметом концептуального творчества на протяжении второй половины XX века.

Антилингвистическая интонация, характерная для творчества абстракционистов, принимает в концептуализме иное звучание. Атака на

вербальные структуры разворачиваются внутри языкового поля. «Убийство» дискурса происходит за счет преувеличенного использования его элементов – тавтологизации логических структур, разложения связности текста. Для преодоления тотальной власти языка над сознанием концептуализм переходит на позиции отстраненного использования текстуальных стратегий и языковых моделей. Борьба с языком ведется в его собственном пространстве, посредством отстранения и иронического снятия присущих ему закономерностей.

Художественная ткань произведений строится с таким расчетом, чтобы остановить процесс порождения речи, как внешней, так и внутренней. Элемент возможной интерпретации, языковой рефлексии зачастую оказывается уже введенным в произведение, что лишает реципиента возможности разворачивания собственной интерпретационной активности. Средства, используемые концептуалистами, направлены на то, чтобы блокировать традиционные, доведенные до автоматизма механизмы рецепции. Показательной в этом отношении является работа Д. Кошута «Неоновый электрический свет». Рецептивная активность зрителя сводится к чтению, после чего следует остановка, обращающая воспринимающее сознание к самому себе. Процесс восприятия переносится во внутренний план.

Пустота, Ничто являются средоточием всего концептуального проекта. «Я пытаюсь использовать то, – отмечает художник-концептуалист Р. Берри, – о чем другие люди, может быть, и не думают – пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота, Ничто кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире». <sup>7</sup> Похожую мысль высказывает Э. Хессе: «Моя основная задача идти за пределы того, что я знаю или могу знать... То, от чего и куда я иду, представляет собой неизвестность. Как вещь, как объект оно примыкает к своей логической сути. Это – что-то, это – Ничто». <sup>8</sup>

Концептуализм акцентирует границы и пограничные состояния как состояния пребывания в пустоте, между сферами слов и вещей, в замешательстве и неопределенности, погружаясь в которые, можно на время вернуться к себе. Реципиент оказывается в «пустом» пространстве, пребывание в котором воспринимается как экзистенциальное событие, состояние инициационного шока, выводящего на новый уровень восприятия.

Пустота, Ничто, чистая отвлеченность – понятия, вокруг которых сосредоточена эстетика супрематизма, абсурдизма, абстрактного эксп-

рессионизма, концептуализма. Проект воспринимающих возможностей предполагаемого адресата содержит во всех случаях установку на очищение сознания и восприятия через прохождение нового опыта инициационной природы. В супрематизме Ничто выступало синонимом новых горизонтов, порождающей потенции пустоты, в абстрактном экспрессионизме пустота становится метафорой метафизического отсутствия, горизонтов, стоящих за миром материальных предметов. Пустота концептуализма – желанная тишина и спокойствие сознания, открывающиеся за пределами языка.

Модернизм создает пустые пространства, предоставляя постмодернизму возможность их удержания. Постмодернизм переходит к продуцированию пустоты посредством количественного нагнетания предикатов, бесконечного умножения подобий. «То, что в одном случае представляет избыток, – пишет Ж. Делез в *«Логике смысла»* – это ни что иное, как чрезвычайно подвижное пустое место». <sup>9</sup> Пустота образуется на месте логической целостности и непротиворечивости мира, основанного на легитимности значений, возникающих из связи предметов и наименований. «Если эти значения разрушаются, если они не обладают внутренней устойчивостью, то личная идентичность утрачивается, – (...) когда Бог, мир, Я становятся зыбкими образами сновидения того, кто сам едва определен». <sup>10</sup> Чем сильнее ощущаются пустоты в экзистенции, тем активнее идет процесс отвлекающего продуцирования смыслов. *Катафатический* принцип избыточности, серийности, в которой теряется первоначальный эйдос, вещь-оригинал лежит в основе пустотного проекта постмодернизма.

Модель работы постмодернистского художника намечена еще Э. Уорхолом, одним из первых применившим метод калькомании – процесс, в котором теряется не только оригинал, но и наименование и смысл вещи, подвергающейся копированию. Центральной категорией творчества и философии Уорхола является пустота, Ничто. «Моя любимая скульптура – пишет он – сплошная стена с дырой, обрамляющей пустое пространство с той стороны стены». <sup>11</sup>

Однако характер пустоты приобретает новое по сравнению с модернистским проектом звучание. Это пустота в буквальном смысле слова, бесполезная пустота, лишенная всякого смысла, пустота симулякра, оболочки, поверхности. Бесконечно тиражируемые изображения предметов массового потребления, фильмы, не содержащие ничего, кроме

констатации происходящего являются манифестацией бесполезности, ненужности и отсутствия смысла. «Победила другая стадия ценности, стадия полной относительности, всеобщей подстановки, комбинаторики и симуляции. Симуляции в том смысле, что теперь все знаки обмениваются друг на друга, но не обмениваются больше ни на что реальное...».<sup>12</sup> Искусство воспринимается теперь как деятельность, разворачивающаяся на поверхности мира, в то время как в существование самого мира уже никто не верит.

Парадокс заключается в том, что основной задачей искусства Э. Уорхол, как и художники-модернисты, считал очищение восприятия, освобождение пространства для нового опыта. «С одной стороны я действительно верю в пустые пространства – пишет он, – но, с другой стороны, поскольку я все же занимаюсь производством искусства, я таки создаю мусор, предлагая всем размещать его в пространствах, которые, как я сам думаю, должны оставаться пустыми, и выходит, что я помогаю людям уничтожать принадлежащее им пространство, в то время как моей настоящей целью является помочь им освободить свое пространство ото всего».<sup>13</sup> Лучший способ продемонстрировать пустоту, дать возможность ощутить Ничто – это до предела заполнить, засорить материальную среду, искусственно создать ситуацию психологического и эмоционального переутомления.

«Обычно мне не требуется ничего, кроме кальки и хорошего освещения» – говорит Э. Уорхол. Его метод – калькомания. При этом объект калькирования не имеет самостоятельной ценности. Монотонное повторение одного и того же, идеальным инструментом которого стала любимая Уорхолом техника шелкографии, выступает своего рода медитацией, призванной создавать экзистенциальные пустоты – пространства свободные ото всего, о которых мечтал художник на протяжении всей своей карьеры.

Показательной в этом отношении является попытка сравниться с П. Пикассо, известным своей плодовитостью, но не в качественном, а в количественном отношении, создав за один день столько же работ, сколько Пикассо создал за всю жизнь. «Когда умер Пикассо, я прочел в журнале, что он создал в течение своей жизни четыре тысячи шедевров, и подумал: «Подумаешь, я могу создать столько же в один день» и приступил к работе. Но тут же выяснилось: «Подумать только, нужно больше, чем один день, чтобы создать четыре тысячи картин. Понимаете, при моем способе производства, с моей техникой, мне действительно

казалось, что я могу сделать четыре тысячи за день. И каждая станет шедевром – потому что это будет одна и та же картина».<sup>14</sup> Технология продуцирования шедевра – количественная, и Уорхола привлекает прежде всего возможность занять руку, освободив сознание. Проект не удался только потому, что работа, как выяснилось, должна была занять не день, а около трех месяцев, а это означало, что интеллектуальная функция снова заработает и пустота исчезнет. Уорхол счел проект неудачным.

Бесконечно растиражированные, увеличенные до гигантских размеров изображения банки супа «Кэмбел», гамбургера или портрета Мерлин Монро создают ощущение отчужденности, демонстрируя беспокорство, заложенное в экзистенциальном проекте современности. Художник остается ироничным по отношению к ситуации, в которой мы оказались. Он полагает, что нужно учиться извлекать удовольствие из неочевидного. Даже тревожный холодок пустоты, окутывающей Ничто, способен доставить ему наслаждение. «Выход в том, чтобы думать о Ничто. (...) Ничто не утомляет, Ничто не вызывает сексуального отращения, Ничто не доставляет огорчений. Единственный случай, когда мне хочется быть Чем-то, – Это когда я еще не на вечеринке, чтобы иметь возможность туда пойти».<sup>15</sup>

Для постмодернизма ирония по отношению к серьезным проблемам становится условием его существования. Модернизм вплотную приблизился к пустоте, постмодернизм понял ее как единственную очевидную данность. В искусстве второй половины XX века происходит изменение способа создания ситуации, выводящей к экзистенциальной пустоте. Если модернизм пользуется технологиями отнятия, освобождения через отрицание, то постмодернизм, столкнувшийся с ситуацией невозможности приближения к пустоте *апофатическим* путем, переходит к *катафатическому* утверждению. В искусстве наблюдается преувеличенное нагнетание атрибутов предметов, не имеющих отношения к реальности. Постмодернизм работает с миром символических форм. Пустота образуется не в результате ограждения очистительной ниши через отрицание, а как следствие избыточного утверждения – многократного повторения мультиплицированных подобиий.

Примеры последовательного умножения сущностей можно обнаружить практически в любом постмодернистском тексте. Некоторые авторы, как например, Итало Кальвино, Пьер Корнель, предпочитают в меньшей степени обнажать прием, имея в виду идею представления пустоты

как центральную для всего произведения («Если однажды зимней ночью путник», «Пути к раю. Комментарий к утерянной рукописи»), другие – Владимир Сорокин, Фредерик Бегбедер, показывают пустоту как определенное «место в тексте». Окончание романа Ф. Бегбедера «99 франков» – яркая иллюстрация теории симуляции: главный герой отказывается от так называемого «реального» мира» в пользу виртуальной стихии блаженства, раскрывающейся в апофеозе воплощенных в слове рекламных образов. Финал «99 франков» демонстрирует сочетание постмодернистской пустоты и экзистенциальной тревоги, характерное для конца XX века: «...все уже свершилось; в начале было Слово; говорят, в смертный час вся жизнь проходит перед глазами, однако Патрик видит совсем другое: «CARTE NOIRE КОФЕ DESIR Я МЕЧТАЛ ИМЕННО О НЕМ SONY СДЕЛАЛ ЭТО GAP ВСЕ ПОДРЯД ОДЕТЫ В КОЖУ SNCF ПРОГРЕСС НИЧЕГО НЕ СТОИТ ЕСЛИ ИМ НЕ ПОЛЬЗУЮТСЯ ВСЕ FRANCE TELECOM ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В ЖИЗНЬ.COM EOF МЫ ВАМ ДОЛЖНЫ ГОРАЗДО БОЛЬШЕ ЧЕМ СВЕТ RENAULT SCENIC НЕ ПУТАТЬ С МАШИНОЙ ROSNE BOVOIS НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ НАЧИНАЕТСЯ (...)ПЕРВЫЕ ШАГИ В НОВОМ ВЕКЕ YOPLAIT ТАК ЗДОРОВО КОГДА ЭТО ВКУСНО AIR FRANCE ВЗЛЕТИМ В НЕБО ВЕДЬ ЭТО ЛУЧШЕЕ МЕСТО НА ЗЕМЛЕ GIVENCHY БОЛЬШЕ ЧЕМ БЕСКОНЕЧНОСТЬ RHONE ROULENC ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В ПРЕКРАСНЫЙ НОВЫЙ МИР».<sup>16</sup> Ф. Бегбедер воспроизводит технику калькомании, предложенную Э. Уорхолом, заменяя визуальные образы на вербальные. Современное искусство уже не завоевывает пустые пространства, освобождая их от обыденных смыслов в духе русских авангардистов, а, как мечтал Э. Уорхол, создает сами эти пространства, продуцируя пустоту.

Процесс дублирования и умножения сущностей приводит к их десемантизации, что оборачивается пустотой, но пустотой, в отличие от пустоты модернистского проекта, не продуктивной, не порождающей – «просто» пустотой. В этом сказывается депрессивная конечность постмодернистских практик, что определяет возвращение интереса к авангардистским стратегиям эксклюзивного авторского поиска Ничто, обладающего иницирующим эффектом возврата к самому себе.

**THE THEME OF EMPTINESS  
AND THE PROBLEM OF NOTHINGNESS IN ARTISTIC  
PRACTICES OF THE TWENTIETH CENTURY: FROM  
EXCLUSIVENESS TO CALQUE-MANIA**

*Alina VENKOVA*

*Russian Institute for Cultural Research, St.Petersburg*

Various interpretations of the theme of emptiness in artistic practices of the 20<sup>th</sup> century are discussed in this article. The category of Nothing expressed by artistic means is shown to represent a peculiar constant appearing as a primary focus of modernist and post-modernist creative projects. In addition, the pattern of its depiction is changing.

In his work "About circle", D. Kharms names two ways of representing infinity or Nothing, zero (the objectless way of representation) and the endless enumeration of objects. The ways of reaching Nothing described by D. Kharms appear to be a model of the two main artistic strategies for approaching the clearest form of emptiness during the 20 century. The first method can conditionally be called absurd (K. Malevitch, V. Khlebnikov, A. Kruchonykh, S. Beckett, E. Ionesco), and the second can be called conceptional (D. Koshut, E. Boyce, I. Kabakov, L. Rubinstein, D. Prigov).

The absurd method is "apophatic", as it is based on the negation of all attributes and definitions, as well as on the elimination of sensible characteristic of forms. The conceptional method, on the contrary, is «cataphatic», and it rests on consecutive delivery of the properties of objects.

The absurd way of approaching Nothing, the absence of any qualities and definitions, is, to a large extent, characteristic of artistic practices of the first part of the 20 century. In particular, historical avant-garde is engaged in the search for absolute purity rooted in Nothing. The road to Nothing lies through the original form, an ideal pure essence of an object or phenomenon.

The principal problem of post-modernism is the problem of retaining the empty spaces conquered by modernism. A change occurs in the way of creating a situation, leading to existential emptiness. While modernism follows the path of producing exclusive technologies of depriving, of liberating through negation, post-modernism, having been faced with the impossibility of revealing emptiness in an apophatic way, moves toward the cataphatic

delivery of attributes. Emptiness originates not as a result of enclosing a purifying niche by means of negation, but rather as the result of excessive assertion and frequent repetition, the multiplication of emptiness.

The doubling and multiplying of essences leads to their desemantization, which turns out to be an emptiness, although, unlike the emptiness of a modernist project, post-modern emptiness is not productive or generative – it is “just” an emptiness. This reveals a depressive finitude of post-modernist practices, and it explains the revival of interest in avant-garde strategies for the individual’s exclusive search of Nothing, which is characterized by the initiative effect of returning to oneself.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ, грант № 03-06-80217 и гранта Министерства культуры РФ «Молодые ученые».

<sup>1</sup> *Greenberg С.* Art and Culture. London: Thames and Hudson, 1972.

<sup>2</sup> *Хармс Д.* О круге // О явлениях и существованиях. СПб: Азбука, 2000. С. 305-306.

<sup>3</sup> *Малевич К.* Супрематическое зеркало // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993. С. 237.

<sup>4</sup> *Крученых А.* Декларация заумного слова // Крученых А. Кукиш прошлякам. М.-Таллин: Гилея, 1992. С. 45

<sup>5</sup> *Тцара Т.* Манифест дада 1918 года // Альманах дада. М.: Гилея, 2000. С. 96-97.

<sup>6</sup> Цит. по: Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. С. 291.

<sup>7</sup> Цит. по: *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. С. 10.

<sup>8</sup> Там же, с. 10.

<sup>9</sup> *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995. С.33.

<sup>10</sup> Там же, с.33. Аналогичные мысли можно найти практически у всех видных теоретиков постмодернизма. «Отныне, конечно же, – пишет Ж Деррида, – надлежало прийти к мысли, что центра просто нет, что центр не может быть помыслен в форме некоего присутствующего сущего, что центру нет естественного места, что он является не определенным местом, а функцией, в своем роде неуместностью, в которой до бесконечности разыгрываются подстановки знаков». Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 354. Аналогичную мысль можно обнаружить у Ж.Бодрийара: «В ходе бесконечного самовоспроизводства система ликвидирует свой



миф о первоначале и все те референциальные ценности, которые она сама же выработала по мере своего развития» Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 180.

<sup>11</sup> Уорхол Э. Философия Энди Уорхола // Искусство кино. 1998. № 8. С. 37.

<sup>12</sup> Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 52.

<sup>13</sup> Там же, с. 40.

<sup>14</sup> Там же, с. 34.

<sup>15</sup> Там же, с. 40.

<sup>16</sup> Безбедер Ф. 99 франков: Роман / Пер. с франц. И. Волевич. М.: Иностранка, 2002. С. 309-311.

## ФЕНОМЕН ТЕАТРА: ТВОРЧЕСТВО, РЕПРОДУКЦИЯ, ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

*Владимир ЖИДКОВ*

Как справедливо заметил в свое время поэт, все в этом мире существует постольку, поскольку «это кому-нибудь нужно». Так что и искусство возникло тоже в ответ на какую-то потребность человека. Специалисты по-разному выделяют и классифицируют функции искусства. Не ввязываясь в эти дискуссии, поставим в самой общей форме вопрос – кому и для чего нужно искусство.

Известно, что история человечества начинается с изготовления орудий труда. Но так же известно, что и орудия труда, и бытовые предметы, как правило, как-то украшались. Правомерен вопрос – для чего? Ведь орнамент на рукоятке каменного топора, другого инструмента или на бытовом сосуде не улучшает потребительские свойства таких предметов. Ответ может быть только один – это красиво! Другими словами, человеку свойственно при восприятии окружающей действительности включать эстетические критерии. Так, например, природные объекты сами по себе не красивы и не безобразны. Они становятся таковыми только при появлении оценивающего их наблюдателя. Так что искусство с момента своего возникновения выполняло аксиологическую (оценочную) функцию, было связано с некими магическими ритуалами и играло суггестивную роль. Что, впрочем, давно уже известно.

Так что освоение человеком окружающей действительности и отображение его отношения к этой действительности средствами искусства имеет протяженную историю. Следовательно, правомерен вопрос – с чего начинается история искусства, какой его вид первичный, самый древний?

Шекспир не только в метафорическом, но и в буквальном смысле был прав, сказав, что весь мир – театр, а люди в нем – актеры. Позднее этот вывод подтвердили социальные психологи, обнаружившие, что каждый человек – это некая совокупность социальных ролей, которые он играет с большим или меньшим успехом. Известно также, что человек играет роль даже наедине с собой, без реальной зрительской аудитории. Более того, этологи утверждают, что элементы театра, то

есть ролевого поведения существуют и в животном мире: чтобы произвести впечатление на самку, самец распускает хвост (в прямом и переносном смысле). Кстати, так же поступают и люди.

Стало быть, правомерен вывод, что театр существовал всегда, и всегда в нем солировал один или несколько исполнителей (шаман, колдун, заклинатель духов или иной представитель высших сил), а аудитория более или менее активно принимала участие в театральном действе (ритуале). И всегда в театре использовался комплекс средств воздействия на аудиторию – музыка (инструментальная и вокальная, ритм), свет (естественный или искусственный, например, костер, факелы и т.д.), декорации (по тем или иным соображениям выбранное место действия, к тому же подобающим образом украшенное, позднее храмы, специальные театральные здания), костюмы и грим (раскраска лица и тела, использование париков, масок и т.д.).

Как утверждают историки, европейский театр возник из древнегреческих ритуальных дионисийских празднеств, от которых он унаследовал и свои структурные особенности – протагониста т.е. солирующего актера (позднее появился и второй актер – девтероголист) и хор – комментатора и соучастника действа. Но теперь уже аудитория отделилась от сценического действия и заняла свои места на ступенях амфитеатра, передав свои прежние функции хору. Но не все: аудитория остается соучастником театрального действия, но в несколько ином качестве – как соперничающий сцене и своей реакцией влияющий на нее коллективный субъект, солидарно с другими зрителями «очищающий» свои аффекты, как заметил Аристотель, «путем сострадания и страха» (переживая катарсис).

Постепенно театральная деятельность профессионализировалась и к эпохе Перикла (V в. до н.э.) уже появились профессиональные драматурги – Эсхил, Софокл и Еврипид. (Правда, только последнего из них можно считать подлинным профессионалом, зарабатывающим драматургией себе на хлеб. У первых же двух были и иные источники доходов). Профессионализировались и актеры. Появились даже специалисты по организации театральных представлений, по сегодняшней терминологии – продюсеры. Ну и, естественно, были построены театры на открытом воздухе – античные амфитеатры со специализированными сценическими площадками.

Вся многовековая история театра сводилась к соперничеству двух противоположных художественных концепций: так называемого

реалистического сценического действия, «театра прямого жизненного соответствия» (К. Рудницкий), в котором люди на сцене ведут себя так, будто они отгорожены от зала так называемой «четвертой стеной», и театра условного, который этой четвертой стеной не признает, но, напротив, делает все от него зависящее, чтобы активизировать зрительскую аудиторию, втягивая ее в соучастие в сценическом действии. Театр первого из названных типов создал сцену-коробку и рассадил зрителей по аристократическим ложам. Театр второго типа выдвинул просцениум в зрительный зал, использовал сцену-арену, сцену-ринг и т.д., а также предпочитал рассаживать зрителей в демократичном амфитеатре. Так что взаимоотношения театра и зрителя строились по шкале, на одном полюсе которой был лозунг – «мы поигрываем, а вы посматривайте», а на другом – «играем вместе!» Именно возможность непосредственных контактов сцены и зала сделала театральное искусство наиболее чутким инструментом реагирования на возникающие социальные проблемы и напряжения. Именно поэтому – особенно в условиях тоталитарных режимов – театр становился культурным феноменом, большим, чем театр.

\*\*\*

Более или менее доказано, что общественное развитие подчиняется неким закономерностям, что существует, видимо, генетически обусловленный вектор, играющий роль закона общественного развития, то должны существовать и какие-то тоже внутренние, имманентные законы развития искусства. Ибо оно есть часть общественной жизни, и потому подчиняется законам целого, правда, с соответствующей их деформацией, определяемой своеобразием этого фрагмента общественной жизни. А это своеобразие состоит в том, что искусство, кроме иных его функций в обществе, есть способ целостно и всесторонне выразить отношение людей к окружающей их действительности, дать ей оценку, но не в рациональной форме, как это присуще гуманитарным наукам, а в форме художественно-эмоциональной. И делают это люди, одаренные способностью к художественно-образному воплощению собственного духовного опыта, который, сделавшись объектом восприятия в виде произведения искусства, может быть в этом акте приобщен к духовному опыту других людей.

Отсюда можно сделать несколько вполне вероятных предположений:

– искусство развивается по своим собственным, наверно, объективным внутренним законам, которые мы более или менее успешно

умеем объяснять, что называется, задним числом (история искусства), но которые мы пока не постигли настолько, чтобы уверенно прогнозировать траекторию его развития;

– эти законы прокладывают свой путь через множество случайностей, представляющих собой совершаемые методом проб и ошибок попытки наиболее талантливых художников сказать в искусстве новое слово, выразить себя в творчестве;

– поскольку как художники, так и потребители их художественной продукции живут в обществе и не могут быть от него свободными, следовательно, внутренние законы развития искусства могут в значительной мере модифицироваться окружающей средой, теми политическими, экономическими, психологическими и культурными условиями, в которых приходится жить художнику и его аудитории;

– в истории искусства, в его судьбах, как ни в какой другой сфере общественной жизни, велика роль личности – гениального художника. Другими словами, каждый талантливый (гениальный) художник сам порождает точку (или даже несколько – за время своей «жизни в искусстве») бифуркации, определяя своим творчеством дальнейшую траекторию развития искусства. Вместе с тем в искусстве не бывает единственной траектории развития – это всегда веер путей, по которым идут художники-современники, представители различных школ и течений в искусстве (если «лишние» школы и течения не выстригаются бестолковым или злонамеренным цензором-садовником – прежде всего по политическим соображениям). И только Время определяет, путь какого художника пришелся на магистраль развития данного вида искусства, а творчество какого – образовало его боковую (а то и тупиковую) ветвь.

Есть серьезные основания полагать, что появление гениальных художников как-то провоцируется эпохой. Видимо, потенциальные гении рождаются по статистическим законам более или менее равномерно во все времена. Но наступает такой исторический момент, когда эти потенциальные гении, причем в определенных видах искусства, оказываются востребованными своей эпохой, своими современниками. И тогда они реализуются в творчестве. В другие же эпохи они остаются невостребованными и в творчестве себя не проявляют. Что порождает неравномерность развития искусства, его несинхронность с политической историей, о чем размышлял в свое время Г. Гегель.

Высказанные соображения, как представляется, имеют универсальный характер. Однако в сфере исполнительских искусств им присуще очевидное своеобразие. Это связано прежде всего со спецификой исполнительского искусства – его вторичностью. Автор текста (словесного или музыкального), иногда не вполне отдавая себе отчет в истинной сущности своего творения (а кто знает, что такое «истинная сущность» художественного произведения? Она проявляет себя только в процессе его социального функционирования, то есть в процессе его исполнения и восприятия все новыми и новыми поколениями), так или иначе закладывает в свое произведение некие смыслы. Процесс же исполнения произведения в таком случае есть не что иное, как его интерпретация, то есть выявление в авторском произведении смыслов, близких художнику-исполнителю. Добросовестный интерпретатор, таким образом, как бы стремится понять, что хотел сказать автор и пытается по-своему передать это знание аудитории. При этом очевидно, что в любом талантливом произведении потенциально содержится всевозможных толкований, актуальность которых связана со злобой дня.

Возможен и другой случай, когда исполнитель не выявляет авторские смыслы (в том числе и неведомые самому автору), но, используя его материал, демонстрирует аудитории свои собственные смыслы – возможно, даже и вопреки авторскому материалу. В таких случаях мы говорим о недопустимом искажении произведения, утверждаем, что исполнитель в своей интерпретации вышел за рамки допустимого своеволия. Но это так только в тех (правда, очень частых) случаях, когда интерпретатор по своей художественной одаренности несоизмерим с автором произведения. А если соизмерим, то мы говорим о том, что своевольный, но талантливый интерпретатор раздвинул общепринятые и общепризнанные рамки допустимого прочтения текста, обогатил наши традиционные представления и об авторе произведения, и о заключенных в этом произведении смыслах, и о самой возможности интерпретации, то есть сформулировал новые правила взаимоотношений художника-исполнителя с автором исполняемого произведения.

Другой особенностью исполнительского искусства является то обстоятельство, что результат творчества художника-исполнителя не имеет вещного, материального воплощения. Восприятие этого результата нельзя отложить «на потом». Акт художественного творчества в таких искусствах неотделим от акта восприятия, что делает аудиторию ис-

полнительского искусства соучастницей творческого процесса. А это приводит к значительно более глубокой связи исполнительских искусств со своим временем, к более сильной их зависимости от злобы дня и от внешнего влияния. Другими словами, общество, окружающая среда располагают более сильными возможностями воздействовать на исполнительские виды искусства, чем на искусства, произведения которых создаются индивидуальными или коллективными художниками, но имеют материальное воплощение (в виде рукописи, партитуры, картины, кинофильма и т.д.). Такое воздействие оказывается не только на художника, но и на его аудиторию, в определенной мере являющуюся его соавтором. (Понятно при этом, что аудио- или видеозапись спектакля или концерта переводит их в иной художественный ряд).

И, наконец, еще один взгляд на историю искусства – информационный. С этой точки зрения вся история искусства – это процесс увеличения соотношения сигнал/шум в рамках каждой художественной системы. Процесс этот, как и развитие любой системы, протекает в двух качественных состояниях – в виде стационарной траектории, на которой накапливаются количественные изменения, и точек бифуркации, в которых происходит качественный скачок – система выбирает один из альтернативных путей развития и претерпевает революционный прорыв в новое состояние. На стационарном отрезке увеличение соотношения сигнал/шум происходит путем оттачивания, совершенствования художественной системы данного вида искусства, усиления нагрузки на художественный образ, повышения концентрации эмоций как за счет его возрастающей экспрессивности, так и с помощью погружения этого образа в некий ассоциативный ряд, элементы которого отраженным светом расцвечивают использованный художником образ. Такие поиски, сопровождающиеся накоплением количественных изменений, могут разрешиться прорывом в новое качественное состояние, связанное с радикальным изменением художественного языка, с выработкой новых выразительных средств для передачи нового духовного опыта. Этот переход открывает новые возможности для повышения информативности (отношения сигнал/шум) художественного языка путем усиления его образности, но уже в новой художественной системе.

После этих предварительных замечаний обратимся к вопросу: что такое история театра – одного из видов исполнительского искусства?

В течение долгого времени наука о театре изучала историю драматической литературы и ее сценической интерпретации режиссерами и актерами, пытаясь в контексте породившего их времени воссоздать театральный процесс, воплотившийся в творчестве виднейших представителей этого вида искусства. В основе такого подхода лежит представление о том, что театральное искусство – это совокупность спектаклей, поставленных и сыгранных перед зрителями определенными творческими коллективами в конкретных условиях места и времени. Складывающееся из таких первичных «кирпичей» театральное искусство рассматривалось обычно либо через «жизнь в искусстве» режиссера, актера или театрального деятеля другой специальности, либо через творческую историю соответствующего сценического коллектива. При таком подходе предметом анализа становятся, как правило, выдающиеся спектакли как первичные элементы театрального процесса. В их последовательности, в их совокупности, складывающейся в конкретных исторических условиях, исследователь мог обнаружить какие-либо закономерности и назидательные уроки.

Впрочем, традиция строить историю по вершинным достижениям присуща не только искусству театра. Фактически в истории любого вида искусства мы имеем дело преимущественно с теми художественными фактами, которые стали классикой и вошли в художественную сокровищницу данного народа или даже человечества. И это справедливо, потому что именно наиболее талантливые художники с наибольшей полнотой выражают отношение к миру своих современников и тот общечеловеческий элемент, который делает понятным и интересным для многих последующих поколений результаты их духовных исканий.

Но сказанное принципиально неприменимо к исполнительскому искусству. Потому что если в других видах искусства реакцию, оценку современниками творчества художника, а также оценку, вынесенную последующими поколениями, можно проверить временем и откорректировать, то в исполнительском искусстве (которое не может быть предъявлено к восприятию, спустя поколения) довольствоваться изучением только вершинных фактов представляется не вполне правомерным. Это связано прежде всего с тем, что в этой сфере возникают трудности с определением произведений, которые можно отнести к «вершинным достижениям». Современники, как это известно из истории искусства, могут (и нередко это делают) ошибаться на этот счет. А потомкам не о чем судить – поста-



новка уже давно перестала существовать как факт сценического искусства. Поэтому история театра – это не только история данного вида искусства и его создателей, но и история театральной аудитории, живших в то время людей – фактических соавторов произведений сценического искусства, существенно определявших лицо современного им театра. А это означает, что их восприятие, в том числе и сопутствующие ему aberrации, тоже являются предметом изучения в качестве существенной части театрального процесса.

И еще в этой связи одно соображение. Как известно, для того, чтобы существовали вершины, должен быть горный массив, включающий в себя долины, плоскогорья и не особенно выдающиеся возвышенности. Или, скажем по-другому: вершина всякой пирамиды покоится на более или менее широком основании. Всякий выдающийся художник кому-то наследует, формируется на какой-то художественной почве, включающей и не очень даровитых современников. Точно так же известно, что за первооткрывателями в искусстве идут более или менее одаренные их ученики, продолжатели, по-своему разрабатывающие творческое наследие мастера. Но ему наследуют и добросовестные ремесленники и просто бесталанные люди, приспособливающие чужие открытия к решению своих текущих задач существования в искусстве. И все они совокупными усилиями создают театр своего времени, который является полноправным предметом изучения науки о театре. В этой связи можно утверждать, что именно театральный процесс, а не череда шедевров должен стать предметом изучения историков театра. В других же видах искусства, произведения которых предметно воплощены, видимо, допустим и традиционный подход к исследованию их истории.

Односторонность традиционного театроведческого подхода – результат чьей-то злой воли. Дело все в том, что на пути комплексного и всестороннего осуществления такой задачи стоят серьезные трудности – методология традиционного театроведения здесь не работает. Для этого нужны какие-то иные, более широкие и общие подходы, включающие в себя и рассмотрение творческой эволюции театра соответствующего времени, воплощенной в вершинных достижениях сценического искусства, и массива «рядовых» фактов искусства театра, и взаимоотношений тех и других не только с профессиональной критикой, свидетельства о которых сохранились в рецензиях и обобщающих трудах, но и со зрительской аудиторией и – шире – со своими современниками,

которые своим отношением к театру так или иначе его «режиссируют». Кроме того, и люди театра, и его современники, часть из которых составляют зрительскую аудиторию сценического искусства, живут в определенной политической, экономической, социально-психологической и культурной среде, которая оказывает на них то или иное (а иногда и весьма жесткое) воздействие. Стало быть, жизнь театра соответствующей эпохи определяется широким набором факторов – от эстетических представлений, доминирующих в сознании его современников, до системы взаимоотношения театральных коллективов со структурами управления данным обществом.

\*\*\*

Уже говорилось о том, что сценическое творчество, его результаты детерминируются двумя группами факторов – внутренними, то есть собственными законами саморазвития театрального искусства, и внешними, отражающими влияние социальной среды на это самое саморазвитие. Значит, чтобы понять законы эволюции театрального искусства, нам нужно не только попытаться выявить эти законы саморазвития, но и оценить, в какой мере они были искажены, деформированы внешним воздействием – влиянием общества, государства и его институтов. А такое влияние наиболее ощутимо и последовательно осуществляется через культурную политику государства, включающую в себя формирование концепции, отражающей роль и место искусства в жизни общества, выявление общественно признанных (или нужных правящей верхушке) приоритетов в этой сфере, определение соответствующих задач и выбор методов реализации намеченных целей культурной политики.

Рассмотрим соотношение саморазвития искусства и внешнего управляющего на него воздействия подробнее.

Итак, любое явление, любая сфера окружающей нас действительности живет и развивается по неким собственным объективным законам, в реализации которых проявляется их «собственная воля», отражающая внутреннюю сложность, уровень структурированности объекта и его способность сопротивляться внешним (чаще всего деструктивным) воздействиям. В неживой природе влияние этой «собственной воли» невелико – при увеличении внешней нагрузки материал разрушается. Когда же мы имеем дело с человеком или с социальными системами, которым присуща высшая степень структурной сложности, то

в этих случаях значимость «воли» становится фактором решающим и пропорциональным сложности духовной структуры личности или сложности соответствующей социальной структуры. Другими словами, в этой сфере не материя (бытие) определяет сознание, но, наоборот, сформированная соответствующим социумом человеческая голова придумывает некую модель социального устройства и поднимает своих современников на ее реализацию, тем самым порою вступая в противоречие с закономерностями исторического развития. Результатом такого противостояния может стать временное искривление закономерных траекторий исторического развития (поворот «колеса истории» вспять).

Сказанное в высшей мере справедливо и применительно к театральной жизни – социальной системе наивысшей сложности, потому что она включает в себя в качестве основного элемента творческий процесс. Здесь «собственная воля» в определенные исторические моменты может настолько исказить объективные законы развития сценического искусства, что современникам бывает трудно их обнаружить. И только с достаточной временной дистанции эти закономерности становятся более или менее различимыми.

Неочевидность этих законов усугубляется еще и тем, что в точках бифуркации, в моменты выбора между равновероятными траекториями развития сильная (в политическом или художественном отношении) личность становится творцом истории – социальной или художественной. Для нее, такой личности, вроде бы, закон не писан, как бы получается, что она создает и реализует на практике собственные законы. Но это всего лишь видимость. Потому что от сильного влияния субъективных факторов на исторический процесс объективные закономерности развития истории не становятся менее объективными, – хотя их реализация в большой степени связана с флуктуациями, случайными (с исторической точки зрения) отклонениями от стационарной траектории. Связанные с соответствующей исторической эпохой, проявляясь в реальной жизнедеятельности людей, эти закономерности отражаются в человеческом сознании в форме субъективно воспринимаемых и оцениваемых их последствий. А поскольку реализация таких закономерностей не только допускает, но и предполагает случайные отклонения, в том числе и обусловленные «собственной волей» принимающих участие в историческом процессе людей и социальных общностей, то эта по разным причинам проявляющаяся случайность, сквозь которую прокладывает свой

путь закономерность, еще более запутывает субъективное отражение исторических процессов в головах людей. В свете сказанного становится понятным, почему познание объективных законов общественно-го развития представляет такую сложную задачу.

Социальная жизнь – арена борьбы разнонаправленных интересов. Так и театральный процесс развивается в обстановке столкновения интересов различных субъектов художественной жизни – театральных деятелей всех специальностей, имеющих собственные представления о должном состоянии этого процесса и собственные амбиции в этом процессе; различных групп зрителей, характеризующихся неодинаковой эстетической подготовленностью, а потому и несовпадающими претензиями, предъявляемыми к театральному искусству; общественными ожиданиями, обращенными к театру; отношением к нему со стороны органов государственного руководства художественной жизнью, которые, в теории, вроде бы должны проводить в жизнь некие общественные интересы в этой сфере, но на деле всегда имеют и собственные, отдельные интересы. Ситуация эта усугубляется еще и тем, что и сами эти общественные интересы достаточно неопределенны: они различны для различных общественных субъектов, так что в лучшем случае под общественными интересами можно понимать интересы арифметического большинства вовлеченного в эту сферу населения. Хотя и это не так. Потому что в искусстве такой «лучший» случай на деле является едва ли не худшим. Ибо когда речь идет о восприятии художественных ценностей, большинство чаще всего не право: массовый художественный вкус всегда более или менее консервативен, компетентность большинства аудитории любого вида искусства всегда отстает от переднего края его развития. Массовая аудитория, как правило, оказывается неспособной воспринять новаторское произведение искусства. И опять театр здесь оказывается в худшем положении: в то время как в других видах искусства решение относительно значимости какого-либо произведения можно отложить до будущих времен, в исполнительском искусстве ничто не может заменить суд современников. Отсюда более важное значение в этой сфере художественной критики, фиксирующей для будущих исследователей факты сценического искусства и оценивающей их с позиций современности, тем самым создавая систему отсчета, ориентиры оценки как для современных им деятелей театра, так и для его публики.

\*\*\*

Известно, что всякий вид искусства в каждый момент времени можно представить состоящим из четырех частей. Во-первых, это произведения, созданные художниками, принадлежавшими к культуре данного народа и жившими в уже ушедшие эпохи. Естественно, что многое из созданного ими безвозвратно кануло в «колодець времени». Но какая-то часть художественной культуры любой эпохи с течением времени становится признанной классикой и сохраняется в культурном обиходе современников. Другой сегмент художественного арсенала любого вида искусства составляют произведения, созданные тоже в более или менее отдаленном прошлом представителями других культур, и тоже в той их части, которая стала классикой. Остальные два сектора в любом виде искусства составляют произведения современников – как соотечественников, так и представителей других народов и культур. Естественно, что по многим (как внешним, так и внутренним) причинам соотношение этих четырех частей – собственной и зарубежной классики, современной отечественного и зарубежного искусства – может быть различным. Но при этом следует учитывать и то обстоятельство, что жизнь любого вида искусства в обществе – это процесс, который постоянно меняет соотношение обозначенных частей его художественного богатства. Что позволяет поделить это последнее – уже по другому основанию – на две части: актуальную, то есть находящуюся в культурном обиходе современников, и латентную, по разным причинам не востребуванную, находящуюся как бы в запасниках.

Попробуем эту схему спроецировать на сценическое искусство. Для этого сначала попытаемся ответить на далеко не очевидный вопрос: что такое классика в театральном искусстве? Напрашивается ответ: это пьесы Гоголя и Островского, Мольера и Шекспира. Но сразу же условимся, что драматургию как самостоятельный вид литературы мы выносим за скобки, по отношению к текущему театральному процессу пьесы – это некая данность, созданная (или создаваемая) драматургом за пределами театра. Исключения составляют только не очень частые случаи, когда современный драматург создает пьесу вместе с современным театром. И такое исключение в интересах стройности изложения мы не будем принимать во внимание.

Итак, пьесы – это другой вид искусства. А что же тогда является классикой сценического искусства? Ведь в свете традиционных представлений классика – это нечто, прошедшее испытание временем, то

есть произведения, пережившие своих создателей, вызывающие живой (и постоянно, от поколения к поколению меняющийся) отклик у все новых и новых, сменяющихся зрительских аудиторий. Тогда, может быть, театральная классика – это постановки К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова и А.Я. Таирова, А.В. Эфроса и Г.А. Товстоногова? Безусловно, да. Причем, чем дальше во времени отстоит от нас автор претендующей на классичность постановки, тем безусловнее его принадлежность к классикам. Смущает при этом только то, что подавляющая часть современной театральной аудитории постановок этих безусловных классиков отечественного театра не видела и вынуждена верить на слово историкам театра, которые в своих выводах и оценках чаще всего тоже опираются не на собственные впечатления, но на показания уже ушедших с исторической сцены очевидцев. А если вспомнить, что восприятие произведений искусства принципиально субъективно, то может возникнуть сомнение в достоверности такого, вроде бы даже и научного, знания, но которое принципиально невозможно проверить (опыт – критерий истины).

Как справедливо заметил исследователь, оценки бывают двух видов. В первом случае устанавливается значение одного объекта для другого объекта – тогда оценка выступает как форма познавательной деятельности и потому является объективной и логически или экспериментально доказуемой. Во втором случае определяется значение объекта для самого оценивающего субъекта. И тогда процесс оценивания «обнаруживает двойную зависимость – и от качества оцениваемого объекта, и от потребностей, интересов, идеалов оценивающего субъекта» (М.С. Каган). При оценивании театральных спектаклей современниками мы имеем дело как раз со вторым случаем.

Таким образом, мы стоим перед дилеммой: либо признать, что к исполнительскому искусству понятие «классика» неприменимо, либо внести в определение классики специальное уточнение и не настаивать на том, чтобы классическое произведение сценического искусства пережило своего автора. Представляется целесообразным предпочесть вторую возможность, в том числе и потому, что в противном случае нам пришлось бы признать известную неполноценность, ущербность исполнительских видов искусства. А это не так. Потому что для решения вопроса – кого из театральных деятелей прошлого (и их творения) можно причислить к классикам, есть достаточно строгие научные основания.

Дело в том, что мозаика театральных постановок любой исторической эпохи с течением времени складывается в определенную картину, в которой начинает проглядываться некая магистральная закономерность развития сценического искусства. И тогда оказывается, что творчество одних художников (актеров, режиссеров, сценографов) находится в фарватере этого развития, активно участвует в формировании такой закономерности, создает «кильватерную струю», школу, которая воспитывает учеников, развивающих художественные достижения мэтров, и которая неизбежно порождает подражателей, в лучшем случае просто эксплуатирующих найденный им новый язык сценической выразительности. В то же время творчество других мастеров сценического искусства, даже если оно и вызывало восторг современников, может оказаться на периферии закономерности развития театра. Этот критерий отнесения творчества сценического деятеля к классике (с позиции временной дистанции) достаточно объективен и позволяет выносить приговор окончательный и не подлежащий обжалованию.

Таким образом, в силу специфики театрального (как и любого другого исполнительского) искусства его классика всегда за пределами восприятия. Ее составляют постановки, память о которых хранится в ученых книгах историков театра. А эти книги рядовой, массовый зритель обычно не читает. Он, как правило, довольствуется так называемым «непрямым» потреблением подобной информации. Так, например, всякий не очень изощренный любитель театрального искусства уверен, что, например, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд (сюда можно добавить еще не один десяток имен) – гениальные деятели отечественной сцены. Правда, об их творчестве он ничего не читал, но много слышал. К тому же ведь не зря именами некоторых из них названы улицы и театры. И такой аргументации для неквалифицированного любителя театра и просто человека, претендующего на некую интеллигентность, вполне достаточно. Так что для большинства людей классификация (от слова «классика») театрального искусства не убеждение, которое возможно только на основе некоей информации, но предмет веры. И в этом, кстати, нет ничего плохого.

Но никакое искусство не может жить без доступных для восприятия произведений, задающих для современников норму художественности, которые, даже если и не являются классикой в строгом, обозначенном выше смысле, то хотя бы выполняют социально-художественные

функции таких произведений. Должны быть такие спектакли и в текущем театральном процессе. А это означает, что в театре любой эпохи должны быть и живые художники, создающие эти, назовем их квазиклассическими, постановки и исполняющие в этих постановках роли, получающие широкое общественное признание. Другое дело, что постепенно часть таких квазиклассических спектаклей и ролей обретет право считаться полноценной, подлинной классикой. Именно поэтому в искусстве театра всегда существовали актеры и режиссеры, которых при жизни называли великими, а также театры, которые составляют в каждый данный момент славу отечественного искусства. Рискну заявить, что это нормально и при этом неважно, подтвердит ли суд истории мнение современников. Обычно такое суждение о деятелях театра и творческих коллективах формируется у современников не в сфере восприятия сценических произведений, но в сфере околонучно-идеологической. Так, например, во все времена (невзирая на их реальное творческое состояние) среди неквалифицированной массовой публики подерживалось мнение о том, что МХАТ и Малый театр – украшение русской драматической сцены, а Большой театр – сцены музыкальной.

В сфере восприятия современников находится множество постановок, созданных ныне действующими театральными коллективами. Среди них (нормальный ход!) большую часть составляют не очень профессиональные, ремесленно-профессиональные или не весьма талантливые постановки (основание пирамиды всегда шире ее вершины). Это – при их оценке по профессиональным критериям. Но актуальная зрительская аудитория такими критериями не располагает. Она расставляет свои акценты (нравится – не нравится) и имеет на это право. Вместе с тем в театре, как и в любом другом виде искусства, действует общая закономерность: чем талантливей художник, тем в большей мере он опережает массовый художественный вкус своих современников. То есть чем талантливей спектакль, тем уже его аудитория, тем меньше людей имеют достаточный уровень художественной компетентности для того, чтобы его воспринять. А значит, тем короче срок жизни такой постановки. А ведь логично предположить, что именно у таких постановок наибольший шанс стать со временем классикой сценического искусства. Вот оно – противоречие, составляющее родовой признак исполнительского искусства: у постановки, ориентированной на массовый художественный вкус, заведомо более



благоприятная сценическая судьба, чем у новаторской постановки. А значит, у первой из них больше шансов оставить по себе след в истории – у нее больше очевидцев, которые могут оставить о ней документальные воспоминания. И это создает отдельную проблему для историка театра – необходимо расставить акценты в картине театральной жизни соответствующей эпохи с учетом не только (а может быть, и не столько) популярности той или иной постановки, творчества того или иного художника, но попытаться привнести в оценку исторического материала некие абсолютные критерии, в качестве которых и может служить представление об объективных закономерностях развития сценического искусства.

Таким образом, театр любой эпохи – это пирамида, составленная из гениальных (вершина), талантливых (примыкающая к вершине область) и более или менее ремесленно грамотных (широкая часть пирамиды) постановок. Пирамида театрального предложения так или иначе соответствует пирамиде спроса на театральную продукцию. Другими словами, и театральная аудитория, с точки зрения ее художественной компетентности, тоже являет собой пирамиду: чем выше эстетическая компетентность, тем меньше таких представителей в зрительской аудитории. И все части такой пирамиды постановок (предложения) и пирамиды зрительской аудитории (спроса) должны стать предметом исследования историка театра.

Приведенные соображения показывают, что обе упомянутые пирамиды в каждый момент времени находятся в состоянии подвижного равновесия, которое определяется взаимодействием двух систем – театра и его аудитории. Другими словами, театральная жизнь, текущий театральный процесс – это поле, на котором разыгрывается, развивается извечный конфликт его участников: людей театра всех творческих специальностей (в общем случае отнюдь не единомышленников, но людей, имеющих несовпадающие интересы), критиков и историков театра, тоже придерживающихся различных точек зрения на предмет своего критического или научного интереса, публики, которая не составляет монолитного единства и распадается на группы в соответствии со своей театральной компетентностью, и, наконец, общества в целом (состоящего из конфликтующих между собой социально-культурных, субкультурных групп) и выступающих от его имени государственных институтов, регулирующих художественную жизнь за счет общественных ресурсов. Эти управ-

ленческие структуры в теории призваны реализовывать общественные интересы (кстати, неизвестно, что это такое), но на деле всегда имеют интересы собственные. Строго говоря, история театрального искусства – это история упомянутого сложного, многогранного и запутанного конфликта интересов субъектов театрального процесса.

## **THE PHENOMENON OF THEATER: CREATION, CREATIVITY, REPRODUCTION**

*Vladimir ZHIDKOV*

*Russian Foundation for Basic Studies, Moscow*

All of the theater's centuries-old history may be regarded as a rivalry between two opposing conceptions of art, the so-called realistic scenic action, "theater of direct life-conformity", where the people on the stage act as if they are separated from the public by a so-called "fourth wall", and the conditional theater, which does not accept this fourth wall and, quite to the contrary, does everything possible to involve the public in the action on stage. The theater of the former type created the box-like stage and seated the audience in the aristocratic boxes. The latter type of theaters typically used a ring stage, and preferred to seat the audience in a democratic circle. Thus, the relationship between the theater and the audience can be measured by a scale of audience involvement, from, "We are kinda playing, you are kinda looking", to "Let's play together!" The latter possibility of immediate contact between the stage and the hall made the dramatic arts more sensitive instrument for responding to emerging social problems and tensions. And this is why, especially under totalitarian regimes, the theater became even more of a cultural phenomenon.

## ХОЛОДНОЕ ОЧАРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

*Елена ЦЕЛМА*

Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова.

Жан Бодрийяр. *Прозрачность зла*.

В истории европейской философской мысли доминирует взгляд на эстетическое как творческое отношение к миру, как особое чувственно-сверхчувственное состояние сознания, преодолевающее отчуждение, поднимающее душу человека над обыденным, утилитарным, открывающее в чувственной форме иные онтологические смыслы (Ф. Шиллер, И. Кант, Б. Кроче).

Именно в сфере эстетического отношения наиболее реальна Встреча и Диалог, побуждающие к духовной активности. Анализируя процесс эстетического восприятия, Б. Кроче подчеркивает его продуктивный характер, его отличие от простого чувственного отражения. Продуктивность эта выражается в бесконечном рождении новых смыслов (1, 17).

В современном мире мы все больше говорим об **эстетизации** всех сфер повседневной жизни.

Область эстетизации стремительно расширяется, охватывая практически все грани жизненного процесса индивида. Может возникнуть заблуждение о том, что сбывается мечта Ф. Шиллера о подлинной свободе, которую обретает homo aestheticus.

Однако прислушаемся к голосу Михаила Бахтина. В своих работах он много раз говорит о том, что эстетическое отношение не всегда и не обязательно связано с духовным актом: «продукт эстетического созерцания также отвлечен от действенного акта созерцания и не принципиален для него» (2, 21).

Бахтин признает, что и в эстетическом отношении может отсутствовать творческое общение. Мир культуры и жизнь могут быть разорваны: «И в результате встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга – мир культуры и мир жизни» (2, 11).

Это означает, что и в этой сфере вовсе не обязателен Диалог- Встреча, понимание, т. к. для этого необходима моя духовная и творческая активность, которая предполагает «не отвлечение от себя, а мою ответственную участность» (2, 24).

Подобные мысли были проиллюстрированы художественными экспериментами начала 20 века в России и Европе, где на первый план выходила эстетическая самодостаточность этих экспериментов. Для оценки этих попыток поиска нового достаточно вспомнить резкую критику со стороны Н. Бердяева.

В современном мультимедиальном мире интернета, шоу реальности, рекламных акций и т.д., которые внедряются в мир каждого имеющего доступ к этим техническим средствам, ставится под сомнение доминанта творческого начала и заостряется вопрос о роли эстетического в современной массовой культуре.

Рассмотрим некоторые аспекты вышеописанного феномена эстетизации.

Особое значение сегодня в эстетическом приобретает феномен **«интересное»** и многообразные его формы – «оригинальное», «необычное», «удивительное», «странное» и «шокирующее». Это касается как искусства, так и дизайна, рекламы и шоу. Разумеется, нельзя не отметить и противоположную тенденцию **стандартизации и шаблонизации**, которая так же отчетливо ощутима в современной культуре. Можно предположить, что первая тенденция (заинтриговать, заинтересовать, удивить) является своеобразным выходом из пространства стандартов, порождаемых массовой культурой. Но так ли это?

Несомненно, современное эстетическое пространство звуками, красками, необычными формами «захватывает» зрителя или слушателя, возбуждает его чувственность. Недаром критика нередко говорит об **агрессивной визуальности**. Однако трудно увидеть здесь рождение новых духовных смыслов. Перед нами скорее обращение к ведомому, к тому, кто подчиняется воздействию, кем манипулируют. Для этого существует множество приемов, особенно отчетливо видимых в рекламном бизнесе.

В современном культурологическом дискурсе даже создан и употребляется термин «колонизации сознания» (colonization of consciousness).

Очень похожее явление наблюдается и в других сферах культуры. Например, богослужение в церкви с помощью телевидения становится,

фактически, шоу, т. к. оператор и комментатор ведут богослужение и формируют восприятие человека.

У зрителя по существу нет времени обратиться к себе, в свой духовный мир. Он спешит за быстро меняющимися картинками на экране.

Современные средства массовой информации пытаются активизировать зрителя. Например, с помощью различных интерактивных технологий. Однако все эти попытки не выводят человека в мир духовного общения и творчества.

Скорее человек попадает в мир симулякров (термин, введенный Ж. Бодрийяром). С помощью провокативных приемов можно заинтриговать, увлечь и ...развлечь. В виртуальной реальности – интересно, почти всегда красиво, иногда немного жутко. Встречи там найти нельзя.

Недавно в латвийской прессе обсуждалась выставка т. н. Нового искусства в Гамбурге в июне 2002 года. Критика описывала «творческий хаос», с помощью которого художникам удалось вовлечь зрителя в современное творчество. Особенно подчеркивалось, что искусство здесь не было представлено зрителю как уже свершившийся акт, а *рождалось* как спонтанная реакция зрителя. В чем же заключалось это творчество зрителя?

Например, можно было видеть белый лист, с предложением самим нарисовать свой портрет, или кубики, из которых предлагалось построить макет здания и, наконец, можно было отведать ужин из блюд, подаваемых осужденным на казнь в США.

Разумеется подобное интересно и необычно, заставляет зрителя испытывать какие-то эмоции. Это далеко от шаблонов рекламы и телевидения. Однако можно ли говорить о творчестве и рождении новых смыслов? Фактически и здесь зритель – ведомый, управляемый. Ему некогда думать и чувствовать, зато он участвует. Да, он активен, он вовлечен, но лишь в игру с симулякрами.

Современное искусство нередко использует сложные знаки и символы. На первый взгляд, эта тенденция противоположна тому вовлечению, о котором шла речь выше. Здесь на первом плане игра и угадывание знаков. Но результат оказывается тем же – здесь отсутствует Встреча. Радость воспринимающего заключается в радости знатока.

В рижской опере поставлена «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. Прекрасная музыка исполняется прекрасными голосами. Но декорации, несущие множество культурно – исторических, политических и даже

национальных символов очень необычны и технически сложны. Так, они легко завладевают сознанием слегка шокированного зрителя, ибо слушателя больше нет, так как нет времени войти в глубокий смысл музыки.

Игра занимает в современном искусстве, как и в сфере эстетического, особое место. Механизм игры крайне важен, и об этом много писали Кант и Шиллер.

Однако новое в постмодернистской ситуации это игра – творчество, при этом нередко вся суть заключается в жонглировании знаками.

Так, в Новом Рижском театре с большим успехом идет «Ревизор», поставленный режиссером Алвисом Херманисом. Спектакль, высоко оцененный критически настроенной публикой, перенесен в последние десятилетия советской действительности. Режиссер с помощью моды, акцентов поведения, деталей быта (включая даже запахи) создает легко узнаваемую атмосферу тех лет, усиливая комический эффект.

Так, взятки Хлестакову даются, когда тот сидит в туалете, по сцене разгуливают настоящие куры и в самых смешных ситуациях звучит музыка из фильма «Семнадцать мгновений весны». Казалось бы, все отлично – зал полон, все аплодируют, есть контакт. Но, увы, из пьесы исчезли трагические нотки Гоголя. Получилось шоу по мотивам Гоголя и зарисовки из советского быта.

Для сравнения стоит упомянуть постановку «Ревизора» литовского режиссера Рима Тумина (Малый театр в Вильнюсе). И здесь звучал смех, но была слышна и боль за человека, за неспособность понять другого, за униженность и потерю достоинства. Здесь эстетический потенциал спектакля действительно способствовал выражению очень важного человеческого содержания. Здесь была встреча, хотя и на сцене не было «избытка реальности» (Ж. Бодрийяр).

Возрастающая в постмодернистской культуре (и, конечно же, искусстве) внутренняя пустота эстетического связана, как очень верно подметил Жан Бодрийяр, с тем, что «вещи, знаки, действия освобождаются от своих идей и концепций, от сущности и ценности, от происхождения и предназначения. Они вступают на путь бесконечного самовоспроизводства» (3, 11).

Но пустота не может стимулировать работу духа. Б. Кроче использует для обозначения подобного феномена термин «холодное искусство». Оно является таким лишь постольку, поскольку не поднимается до выражения, или, говоря другими словами, легкомысленность и холодность проистекают всегда...от недостаточного обладания содержанием» (1, 61- 62).

Именно «недостаточное обладание содержанием» вызывает возрастание роли игры во всей сфере эстетического. Игра становится самоцелью, игрой знаками без смысла, вариациями всех уже существующих форм. Реальные вещи превращаются в **чистые видимости**. Это игра без страсти, комбинаторика, заменяющая духовную активность. В качестве примеров можно проанализировать рекламные клипы, шоу, телесериалы и особенно «реальные шоу», компьютерную графику и многое другое.

Почему же Ж. Бодрийяр говорит о холодном соблазне, хотя все эти формы виртуальной реальности завлекают и развлекают, завораживают и доставляют удовольствие?

Само наслаждение здесь – иное: в его основе «жутковатая странность обмана» (4, 123).

Здесь не может быть той страсти, которая выступает в подлинном, нередко трагическом соблазне (вспомним «Скупого» Пушкина). Очень точно это выражает Ж. Бодрийяр: «И как всякая комбинаторика игра эта завораживает. Не чарует, не соблазняет. Сфера соблазна осталась позади – начинается эра замороженности» (4, 272). И человек становится объектом манипуляции, при этом эстетическое выступает активным фактором этого процесса.

Но действительно ли все так страшно, и культуру ждет превращение с помощью средств массовой информации в то, что Ж. Бодрийяр называет Ксероксом культуры? Действительно ли, «когда эстетично все, ничто более не является ни прекрасным, ни безобразным. Даже искусство исчезает» (3, 17), и вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому музею искусств и разнузданной рекламе?» (3, 27).

Пространство культуры всегда многомерно и многоголосо. Сегодня тенденция, о которой говорилось в данной статье, проявляет себя несомненно очень агрессивно. И видимо, будет усиливаться в результате развития новых технологий. Но это отнюдь не вся сфера эстетического, т. к. существует и тот пласт, который несет духовные ценности и требует духовного сотворчества. Даже пессимист Ж. Бодрийяр признает, что существует рынок искусства, который пока еще «регулируется иерархией ценностей» (3, 30). Думаю, что сфера высокого искусства никогда не доминировала в культуре. Об этом свидетельствует вся история европейской художественной культуры и теоретической мысли.

И, тем не менее, культура всегда обладала имманентными способностями сохранения духовного потенциала.

Можно посмотреть на этот процесс и с другой стороны. Искусство (да и вся эстетическая реальность) получают новые возможности экспериментирования. Пока в основном эти эксперименты идут в области формы. Но вполне возможен выход к новым смыслам. И постановка «Ревизора» в Вильнюсе, где были использованы многие приемы пост-модерна, свидетельствуют об этом.

Интересно обратиться к иронии, роль которой возрастает не только в искусстве, но даже в рекламе, шоу и других проявлениях массовой культуры.

Ирония может выступать в роли своеобразного сопротивления пустоте эстетического в произведениях Б. Акунина, Т. Толстой, В. Ерофеева. Правда, возникает закономерный вопрос: способен ли зритель и читатель, воспитанный на пустоте зрелищ и массового чтива, распознать иронический контекст? И не ведет ли нередко ирония вновь в пустоту игры, порождая ироническое безразличие?» (Ж. Бодрийяр)

## A COLD FASCINATION WITH THE AESTHETIC

*Jelena CELMA*

*Latvian Academy of Culture, Riga*

The viewpoint that sees in the “aesthetic” a creative attitude toward the world is fairly well known (F. Schiller, I. Kant, B. Croce). The author thinks in contemporary aesthetic reality, the aspect of creativity is losing its dominating role. Instead, the phenomenon of “interesting” (unusual, shocking, strange etc.) is accumulating special significance. It is true both for the arts and for the fields of advertisement, show, video-clip etc.

Visually aggressive technologies deprive the perceiver of the possibility to take part in creation. Moreover, those technologies turn him into an object of manipulation.

“Play” has a special place in contemporary art, as well as in the entire field of the “aesthetic”. The mechanism of “play” is extremely important for the phenomenon of the “aesthetic”. However, in the postmodern situation,



“play-as-combination”, “play-as-creation” is being substituted for “play-as-creation”, i.e. a play with signs, which does not access to new aspects of meaning.

This corresponds with the growth of an inner emptiness of the “aesthetic”, which is especially visible in art. The “aesthetic” still fascinates the perceiver, but this is a “cold temptation” (J. Baudrillard).

Irony, with its particular role, comes about as a peculiar form of aesthetic resistance, but often irony can turn into emptiness as well.

The field of culture is multi-dimensional, and here I dealt with just one of the tendencies. However, this tendency will only strengthen with the development of new technologies.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кроче Б. Эстетика. М., 2000.
2. Бахтин М. К философии поступка. Работы 20 –х годов. Киев, 1994.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000.
4. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad marginem, 2000.

## НОВАЯ СОБОРНОСТЬ В ГЛОБАЛЬНОЙ ДЕРЕВНЕ, ИЛИ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СЮИТА «О ФИЛОСОФСКОМ КАМНЕ», СЛОЖЕННАЯ ИЗ РАССУЖДЕНИЙ ОБ ЭМАНАЦИИ \*

Татьяна ДЕГТЯРЕВА

Как повезло раскинутым сетям – мы бьемся в них как малая рыбешка...

Глобальная деревня МакЛюэна – метафора Интернета. В лабиринте улиц все направления равны, не сыскать дороги к Храму. Завлекающие сети умело расставлены: вы замерли в кресле, еле заметное движение пальцем<sup>1</sup>, и виртуальный мир (кем-то запрограммированный) «у ваших ног». Пересилит ли чары экрана/интерфейса всегда притягивавший к себе альбом семейных фотографий? На них – еще то время, когда люди гоняли мяч во дворе, где росла трава, и строили из своих здоровых тел пирамиды...

Возможно ли воздвигнуть Храм в глобальной деревне? Возможно ли воплотить русскую идею соборности (духовного единения человечества) в всемирной сети? Возможна ли духовность в Интернете? Как овладеть лавиной информации и не остаться в стороне? Как подойти к проблеме с другой стороны – через виртуальные игры, активно вторгающиеся в сферу эмоций? Возможно ли существование художественного образа в медиа-арте, проекты которого демонстрируют увлечение новейшими инженерными технологиями и зависимость от технических возможностей реализации (часто очень дорогостоящей) замысла художника? Дигитальная эстетика, новые технологии изображения и восприятия обещают под девизом «Touch me» искусство интерактивное, вовлекающее зрителя в со-авторство и со-творчество.

Один из последних проектов австралийского художника Джеффри Шо демонстрировался на фестивале Медиа-искусства 2000 в петербургском Манеже. Шо варьирует тему взаимоотношений между реальностью и виртуальным, воображением и опытом, фокусируя на включении наблюдателя в изобразительно симулированное пространство. Автор (зритель) находится внутри сферической оболочки<sup>2</sup>, в центре которой помещен человеческий манекен. Любое манипулирование манекеном

мгновенно меняет изображение на поверхности оболочки. Каждое движение человеческой фигурки изменяет состояние виртуальной Вселенной. Но все движения манекена происходят по воле Творца – автора (он же зритель). Творческий Дух через тело преобразует и одухотворяет безмолвную Вселенную. Программные картины XVII в. о сущности искусства живописи – «Менины» и «Пряхи» Веласкеса – не об этой ли магии перехода между жизнью и искусством? Длинный ряд произведений запечатлел акт творения, среди них: прикосновение рук во фреске «Сотворение мира» Микеланжело, божественные мраморные «Руки» Родена, и, наконец, саморепрезентация в «Рисующих руках» Эшера. Героические мифы об Арахне, Прометее и Дедале, состязавшихся в искусстве с богами, получают у Дж. Шоттра трактовку на новом языке цифровой эстетики.

Перенесемся в героические 1920-е годы. Эксперимент архитектора К. Мельникова с необычным по конфигурации пространством из сопряженных вертикальных цилиндров привел его к изобретению уникальной формы-оболочки: экономно лаконичной в своем материальном воплощении и максимально емкой и открытой для заряженных творческой энергией семантических и спиритуальных потоков.<sup>3</sup> Известная фотография Мастера в напоминающем абсиду храма интерьере мастерской долго притягивала мое внимание загадкой, в чем же секрет дома Мельникова. Оказалось, что интуиция исследовавшего геометрию мира художника вела его путем Божественной пропорции и опередила математические расчеты самой рациональной формы (формы-упаковки смыслов) на несколько десятилетий.

\*\*\*

Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...

Из простой материи безразличной, в общем-то, к нам Природы творит художник, словно навозный жук-скарабей, перерабатывая «сырой» материал в освоенное и осмысленное, в художественную форму (кстати, в египетской иконографии скарабей катит перед собой шарик), в гумус культуры. Происходит глобальная музеефикация: все есть продукт переработки (осмысления – В. Налимов), и оставшееся дикое обнесено изгородью и его место определено как резервация. Постмодернизм склонен все артефакты мумифицировать в музее (музеи научные, этнографические, художественные, заповедники нетронутой природы и т.п.), и все это становится предметом вторичной переработки с целью наращивания

гумуса культуры. Даже художник часто ищет вдохновения не в природе, а в музее, познавая классические законы формы в готовых формулах, отшлифованных эволюцией в поисках художественного совершенства.

Существует мнение, что «передается и воспринимается только форма», которая «изначально пуста, лишь человек (проводник) наполняет форму тем или иным содержанием» (Г. Рейнин).<sup>4</sup> Чтобы передать информацию, нужно создать форму-оболочку, через которую потенциальные смыслы будут проявлены. Визуальная форма, таким образом, может рассматриваться в качестве «оболочки-упаковки» тех самых потенциальных смыслов, о которых искусство повествует между строк, за кадром и сквозь «магический кристалл». За многообразием иллюзионистических намеков на изображения подобий окружающего нас мира стоят архетипы, в которые «упакованы» семантические универсалии. Встречаются «предметы – молитвенные формулы» (по А. Лосеву), но большинство искусственно создаваемых форм являются имитациями, слепками-подобиями видимой реальности. Проникновение сквозь них к «архетипическим образам» (К. Юнг) напоминает процесс восприятия схемы геометром (ср. индийская техника «Видения»). Искусствоведы утверждают, что ключ к раскрытию художественного образа лежит в пластическом замысле, который есть пластическая равно поэтическая метафора.

Прибегнем же и мы к метафоре, чтобы представить модель художественного образа. Сосуд как архетипический образ, вмещающий содержимое. Существует бесконечная варибельность форм сосудов. Содержимое можно переливать из одного сосуда в другой, и оно, как вечно меняющийся бог Протей, будет принимать конфигурацию сосуда. Это содержимое есть пустота, или Ничто. И одновременно целое, или Все – если мы наполним содержимое смыслом. Форма сосуда есть имитационная модель реальности. В авторской интерпретации канонической формы сосуда (каждый раз творимой заново) коренится пластический замысел, воспринимая который мы получаем доступ к содержимому сосуда. Универсальное содержимое можно «испить» только через горлышко уникального пластического замысла. Таким образом, семантический универсум предстает облаченным в схему пластической формулы. Пластическая формула, чтобы быть увиденной/ прочитанной, должна быть «подана» в формате, подчиняющемся законам регулярного изобразительного поля. И этот универсальный язык пластических формул и есть искусство Видения.

Итак, мироздание (как осмысленная/ освоенная часть универсума) «стоит» за каждым дискретным художественным образом. Его уникальный материальный носитель образует внешнюю оболочку – иллюзионистический двойник какого-нибудь фрагмента бытия. Через пластический замысел автора – художественную метафору – мы воспринимаем смысловой континуум, каждый раз поражаясь глубине и безграничности смыслового содержания: процесс напоминает фокусника, вынимающего из шляпы  $n$ -ное количество платочков или голубей. Нам кажется, что это автор так много вложил в свое произведение, но это не так.

Искушенному в искусстве хорошо знакомо «жонглирование» смысловыми связками: так можно выстроить длинные генетические цепи из произведений на одну тему и составить виртуальную коллекцию. Рассмотрим, к примеру, петербургские вариации на тему поэтики стихий, в которых доминируют три мотива: первоэлементы, противопоставление стихии и укрощенной природы, мироустройство на основе государственной идеи.

В петровском Монплезире впервые зазвучала тема природной стихии (в декорации Большого зала), а укрощение дикой стихии «обозначило» старую границу города по Фонтанке – скульптурами Аничкова моста. Воля (с эпитетом неукротимая) человека, задумавшего и свершившего, воплотилась в направляющем жесте руки Медного всадника.

В плане города на «живую» фрактальной размерности россыпь островов наброшена жесткая решетка прямых линий и проспектов. Трезубец Нептуна «дирижирует» окружающими пространственными элементами вокруг Адмиралтейства. Все дороги земли русской (их символизируют три улицы, спланированные еще Леблоном) ведут сюда, к триумфальной арке (Московия – наследница Рима). Эти ворота – свидетели триумфа России и они же – «окно» в мир. Здесь товары грузятся на построенные (судоверфь) корабли и отправляются в Европу. Золотой шпиль сверкает как солнечные лучи, замыкая перспективу каждой из трех улиц трезубца: отсюда во все концы земли исходит сияние славы российской.

Отвлеченный язык архитектурных форм поразительно схож с пейзажной зарисовкой скромной природы земли чухонской. Протяженная горизонталь здания ассоциируется с береговой линией вдоль Финского залива, желтизна стен – с песком, лента белого лепного фриза (ранее существовавшего на месте окон третьего этажа) – с пеной прибоя, мерный ритм треугольных фронтонов – с набегающими чередой волнами, колонные портики – с мачтами сбившихся в кучку у берега суденышек.

Композиция центрального объема состоит из трех элементов, символизирующих три ипостаси материи – землю, воздух и воду. Нижняя часть – куб – это твердь земная. На его углах, по четырем сторонам света древние герои-воины охраняют рубежи. Мощь, сила и непобедимость России на языке архитектуры и не могла быть выражена яснее. Второй ярус по контрасту с нижним массивным объемом кажется особенно легким. Сквозная белая колоннада придает архитектурным формам воздушность. Ионические капители «кучерявятся» как-будто облачка, подгоняемые легким бризом. На небе, словно бы на Олимпе, собрались боги, чтобы помогать России в ее делах и победах. А верхняя часть архитектурной композиции – тонкий золоченый шпиль – олицетворяет морской простор с исчезающим вдали в блеске золотого луча корабликом. Итак, Россия – великая морская держава-победительница, торговый флот – залог ее процветания, покровительство богов сопутствует ей во всех делах. Ради славы России верховные властители на небе, море и суше заключили союз.

С программным архитектурным монументом перекликаются экспонаты эрмитажной коллекции. Созданные в разное время и по разным поводам, эти параллели «рассказывают» все о том же. Живописное посвящение родному городу Антверпену в свете дипломатических переговоров о перемирии с Голландией создал в XVII веке П.-П. Рубенс, назвав аллгорию «Союз Земли и Воды». И здесь речь идет о свободном выходе к морю: покровительство Нептуна обеспечивает процветание Фландрии, персонифицированной в образе богини плодородия Кибелы.

Павильонный зал Малого Эрмитажа А. Штакеншнейдера (+ парящий на сводах цветник и часы «Павлин») – художественная метафора Райского сада, сконструированного из природных первоэлементов (вода, камень, воздух) и их модификаций. Простор за окнами проникает в зал, воздух окутывает колонны, свет струится, играя поверхностями натуральных и искусственных мраморов и отражаясь в отшлифованных смальтах. Каменные мозаики своими яркими цветами особенно «играют» под водой (пол римского бассейна). Вода представлена во всех своих ипостасях: водная гладь Невы, замерзший белый мрамор колонн, льдинки горного хрусталя в подвесках люстр, капли растаявшего льда в фонтанах слез. Мерное капание воды из чаши в чашу точит камень, и, словно бой часов, материализует время. Мечта о вечном блаженстве воплотилась в парадиз на земле.

И вновь живопись возвращает нас к теме противопоставления стихии и гармонии. В «Друаде» П. Пикассо пытается совместить эти две ипостаси в одной фигуре. Ее правая половина грубо «вырублена» и, на полусогнутых, выходит из лесной чащи. Левая часть той же фигуры приобрела по воле художника позу из классического танца и освещается скорее искусственным светом театральной рампы, хотя ступня ноги вроде пятится назад – к девственной чистоте и первозданности. Пластический ребус задает дилемму о месте истинной гармонии: в рациональной правильности и цивилизованном порядке или в естественной и угловатой простоте наивных культур? В таком же ключе можно трактовать и панно А. Матисса «Танец» и «Музыка». Стихия неистового танца подхватывает фигуры, как языки пламени, а вздыбившаяся земля уносится из-под ног. Поющие в «Музыке» напоминают звучащие сосуды и написанный нотный текст одновременно. Сыгранная в скрипичном ключе мелодия заканчивается тоникой. Музыка согласно античному ладу отражает гармонию сфер разлитую во Вселенной.

Искусство есть не о том, что мы видим (поверхность формы), а о невидимом, которое мы угадываем внутренним зрением. Это содержание есть картина мира, микрокосм. Мир един и неделим. Художественный образ схватывает мир как целостность. Художник облекает его в форму, неповто/творимую как сосуд на гончарном круге. Мы только и делаем, что переливаем содержимое из сосуда в сосуд, любуясь и удивляясь разнообразию этих сотворенных форм, подражающих природе. Отсюда актуальность искусства вИдения и интерпретации.

Однако искусство вИдения остается наслаждением для гурманов. Для остальных общение с произведением похоже на разгадывание ребусов. Ни разум, ни биты информации не охватывают мир целиком («в его минуты роковые»), мудрость Творца – это зрение души. Законы пластического видения<sup>5</sup> открывают глаза на способ превращения обыденности в мир сокровенной Тайны.

\*\*\*

«Учение о форме есть учение о превращении» (И.-В. Гете). В результате бесконечных превращений формы в процессе ее шлифования рано или поздно получается золото (шедевр). Только в искусстве возможно это превращение-преображение. Задумывались ли об этом алхимики?

Попробуем вывести формулу для художественного образа, суммируя информационный и семиотический подходы. Сопоставив два утверждения: «Всякое сообщение в неявной форме содержит в себе полное описание мира» (Г. Рейнин) и «минимальной избыточностью [обладают] совершенные произведения» (Сегал), приходим к заключению, что форма «соответствует», но не равняется содержанию. И когда мы сталкиваемся с неисчерпаемостью второго, мы наблюдаем явление, называемое эманацией, или излучением, исхождением энергии. Как это, однако, напоминает сказку о могучем Джинне, выпущенном из закупоренного сосуда... Форма – не просто материальный носитель смыслов, а оболочка-упаковка духовного континуума. Она обладает известной долей независимости и сводится к конечному ряду архетипов или универсальных структур. Вероятно, с этим онтологически связана фрактальная размерность, принцип самоподобия и геометрический рационализм художественной формы.

Мудрый гений ищет «совершенную форму для духовного континуума <...> сталкиваясь с принципиальной невозможностью формального завершения художественного высказывания» (В. Власов). Эти поиски сводятся к нахождению лаконичной пластической формулы [краткость – сестра таланта], в которой реализуется принцип целостности.<sup>6</sup> Имеется в виду целостность внутренней / имманентной структуры, свидетельствующая о завершенности произведения. Но это обуславливает объективное существование такой закономерности в искусстве как проблема «*non finito*» («недосказанность произведения, кажущегося лишь начатым» – О. Пиралишвили).

Структура как совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность и тождественность самому себе при различных изменениях,<sup>7</sup> характеризует самые разные по своей природе феномены. Вопрос о происхождении и эволюции структур принадлежит к фундаментальным в науке. Междисциплинарный подход к проблеме заявляет о возможности существования универсальных законов формообразования в структурах.<sup>8</sup> Развитие теории систем и нелинейной алгебры подняло на новый виток идею связи гармонии с рациональностью структурной организации, и разработка формально-математического аппарата для критерия гармонии становится принципиально возможной. (А. Бахур)

Неоплатоники для того, чтобы описать начальное состояние, предшествующее всякому развитию, всякому развертыванию, использова-



ли слово полнота, что сворачивает множественность в Единое. Вселенная организуется в соответствии с уровнями имманентных усложнений. «Целое есть сложное и простое одновременно. Любое сложное есть неделимое простое для целого более высокого уровня, в которое оно входит в качестве части. Одновременно это сложное есть сложное для своих частей, входящих в нее. <...> При этом взаимоотношения простого и сложного в структуре идеального объекта иерархии оказались взаимосвязанными с фундаментальными аспектами <...> формирования живописного и архитектурного пространства на основании золотого сечения» (Э. Хакимов).

Философское моделирование жизни имеет давнюю традицию опоры на принципы, лежащие в основании лингвистических структур. Опыт античных философов, для которых слово явилось отправной точкой для понимания устроений мира и живой материи, используют постструктуралисты для описания функционирования и зарождения системы. Для них произведение существует одновременно и как целостность, и как текст, разбивающий его на смысловую множественность. Аналогично в искусствоведении, перенесшего акцент с анализа композиции произведения на его интерпретации.

В математической лингвистике при анализе текстов структурной минимальной неделимой информационной единицей считается слово. Слово является символическим образом Бытия. Это именно то символическое пространство, в котором человек может понять и осмыслить окружающее его Бытие. Единое целое тела слова строится из множества входящих одна в другую частей или слоев.<sup>9</sup> Несет ли отдельная буква или символ некоторую смысловую (информационную) нагрузку? Описанный Л. Сергеевой эксперимент перевода с помощью алгоритма последовательности символов текста с заменой их рангами в визуальный образ показывает, что структура визуального образа сохраняет свойство самоподобия, присущее исходному тексту.

Феномен художественного образа – в механизме «схватывания» отражаемой действительности целиком. Смысловый континуум в художественном образе оказывается принципиально безмерным. Художественный образ даже «малого» произведения заключает в себе космос, являясь моделью универсума. Возникает вопрос: каким образом огромное содержание «вмещается» в столь емкую и поэтому воспринимаемую совершенной пластическую форму? Как картина мира «упакувы-

вается» в формат единичного произведения? И как суггестивно сжатая в художественной форме информация раскрывается в акте восприятия как вторичной динамике художественного образа? Налицо действие универсального закона минимакса. Любое воплощение в природе основано на этом принципе (например, в докладе мы стремимся быть краткими, но сказать как можно больше, или, собираясь в командировку, хочется взять чемодан поменьше и уложить в него как можно больше вещей). Сам процесс озарения и «схватывания» иррационален. Но его продукт – пластическая формула – есть образец рациональности, потому что отражает основополагающий принцип мироустройства – принцип минимакса. Искусство с помощью имитационных моделей мира Единого пытается познать законы миропорядка.

\*\*\*

Согласно тезису Венской школы искусствознания, «творческое сознание в каждый данный исторический момент воплощается в определенных формах, однозначных для искусства и науки» (М. Дворжак). Действительно, сравнение математических, физических, художественных моделей порой приносит поразительные совпадения. «Модель – это представление объекта, системы или идеи в некоторой форме, отличной от самой целостности» (Р. Шеннон), и в этом смысле модельные аппроксимации могут быть вполне универсальными. Математические абстракции порой обретают отнюдь несхожие обличья: например, задачи о мыльной пленке и блуждании пьяницы по городу описываются одной математикой, а именно задачей о минимальной площади (А. Сосинский).

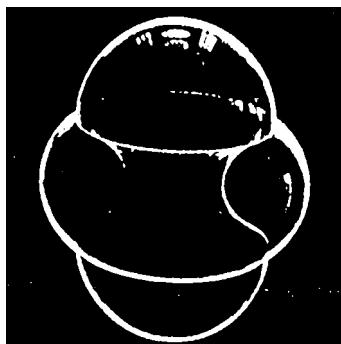
Возвращаясь к идее связи гармонии и рациональности структурной организации систем, учитывая иерархичность структуры целого и помятуя, что количество информации измеряется двоичной единицей (бит: binary + digit = двоичный + знак), можно высказать предположение, что простейшая структура (протоформа) в пластических искусствах должна обладать одновременно двумя качествами: единством и двойственностью. Две пересекающиеся сферы, вписывающиеся в параллелепипед с золотой пропорцией, являют первичную стадию динамического процесса формообразования (*касание двух сфер – две сферы с частичным взаимопроникновением – овал – сфера*).<sup>10</sup> Производная от этой фигуры – линия красоты, или S-образная, математическое выражение которой – кратчайшая (Т. Дегтярева). Полученный в результате обоб-

щения «набросок» протоформы совпадает с готовой физической моделью. При этом математический смысл модели подтверждает нашу гипотезу о самой рациональной «упаковке».

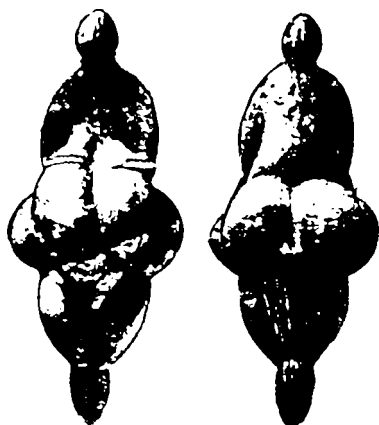
Мыльные пузыри поражают всех. Художники (например, Шарден) любили изображать их. Физики не менее захвачены феноменальными свойствами этих объектов окружающего мира, предоставляющих столь богатое поле для физических / научных экспериментов. Взгляд художника на предмет апеллирует к нашим чувствам, а позиция ученого информирует и обогащает наш интеллект. Но обе точки зрения необходимы для полноты картины и нашего восхищения мыльными пузырями. (F. Beroozi, D. Olson)

В природе сферические и изопериметрические проблемы возникают часто, включая формы клеток и дождевых капель. Хотя в природе трудно найти идеальные формы, соответствующие в точности математическим аппроксимациям. Однако формы мыльных пузырей могут быть с большой степенью точности описаны математически, поэтому они хорошо подходят для решения изопериметрических задач. В частности, предметом обсуждения в математике стали два «слипшихся», словно сиамские близнецы, мыльных пузыря, так называемый *double bubble* (далее DB). Эта конфигурация вызвала постановку следующей задачи: могут ли два объема быть наиболее эффективно «упакованы» с помощью DB? Среди претендентов на роль идеально экономной упаковки информации претендовали также торус-пузырь и гирлянда из пузырей вроде нити бус [илл. 1]. В 1995 (*Hass, Hutchings, Shlafly The Double Bubble Conjecture*) было доказано, что при наличии двух областей / емкостей равного объема именно DB «упаковывает» данную пару в минимальную по площади оболочку. Так DB остается уникальной формой для двух равных компонент, поверхность которой решает проблему минимизации площади.

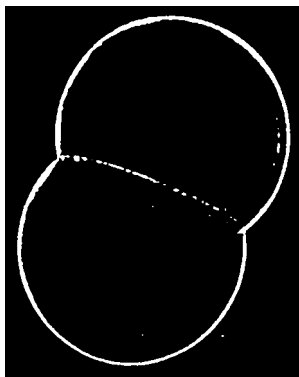
Эволюция идеи сферичности формы и пространства (правда, без очевидной преемственности, но с постоянством, подтверждающим универсальность изобразительного принципа, образующего семантический архетип) легко прослеживается с древнейших времен до современных артефактов. Палеолитические венеры – символы плодородия эпохи матриархата – маленькие антропоморфные фигурки, похожие на гроздь шаровидных тел и напоминающие слипшиеся лягушачьи икринки [илл. 2]. Разнообразное оформление идея о совершенстве и преимуществах круглой, или шаровидной формы, а затем и овальной приобретает в



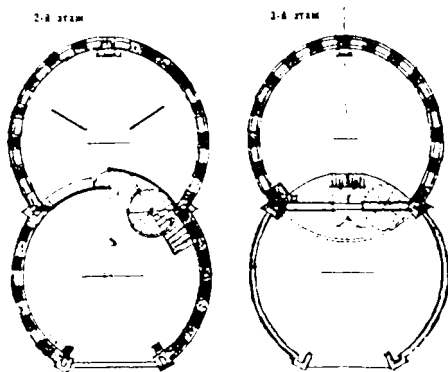
Илл. 1.  
*Торус-пузырь (фото)*



Илл. 2.  
*«Палеолитическая Венера»*



Илл. 3.  
*Double-bubble (фото)*



Илл. 4.  
*План Дома Архитектора  
Константина Мельникова*

практике и теории искусства в XVI-XX вв. Принцип экономии и единства объекта, сферической композиции, а также построение группы по типу виноградной лозы сформулировал еще в XVII веке Роже де Пиль: «Тела не только должны быть собраны вместе, но и составлять некий шар, или груды, или, как говорил Тициан, виноградную гроздь /.../ чтобы все освещенные части группы вместе создавали одно светлое пятно и все тени сливались в одну <...> чтобы вся картина воспринималась как единый объект. Из всех видимых вещей зрению приятнее всего те, которые имеют круглую форму <...>, и самым совершенным и приятным размещением ряда предметов будет то, которое приближается к сфере, взятой с наружной либо с внутренней стороны.» Изобразительную форму можно свести к множеству сферических элементов (или производных от них S-образных линий). Когда сливаются два сферических элемента, получается овал. Свидетельства художников о творческом методе подтверждают это. Делакруа о Жерико и Гро: «Научились у греков первым делом выражать массы (почти всегда овальной формы), а контуры и действие заключать, исходя из положений и пропорций таких овальных форм». Ван Гог о Делакруа: «Рисует на бумаге несколько овалов, после чего соединяет овалы с помощью небольших почти незаметных линий и из всего этого создает вставшего на дыбы коня, полного жизни и движения». (цит. по: С. Даниэль, с. 63)

Для изображения на плоскости важной константой являются прямоугольные координаты. Отсюда господство в станковой живописи прямоугольного формата и выражение «вписать в раму». Если овал (производная от проекции DB) вписать в прямоугольник, углы окажутся «пустыми», или «немыми» (художники называют их «балластом»). Если в формат вписывается DB, это будет прямоугольник золотого сечения. Эллиптическое пространство (и его разновидность – сферическое) имеет центр, по характеру замкнуто в себе, отсюда – «внутреннее» положение позиции зрителя (визави) в живописном произведении (Л. Жегин, Б. Успенский). Тоже характеризует архитектурное пространство в сооружениях центрического типа (в отличие, скажем, от базиликального, предполагающего движение вдоль). Пространство сооружения в плане овального в этом отношении универсально: центрально (у него два центра) и предполагает продольное (не направленное, туда-сюда) движение. Но чего в нем нет – это прямых углов. Углы в архитектуре прямоугольных координат существуют для того, чтобы «ставить в угол», подавляя тем самым активность и как бы «выключая» из реальности.

О художественной интуиции и предсказании научных концепций известно множество фактов. Хотя знаменитая легенда о задаче царицы Дидоны родилась еще в античной древности, только в 1895 г. было строго математически доказано, что сфера обладает минимальной площадью поверхности в сравнении с другими геометрическими телами. К. Мельников построил экспериментальный дом из двух цилиндров в 1927 году, а математики сумели произвести сложнейшие расчеты с помощью ЭВМ в поисках геометрической фигуры из двух компонент с  $\min$  поверхностью только в 1995 году. В живописи ближе всего подошел к пластической формуле, производной от  $DB$ , выражающей связь/ касание двух миров, художник В. Стерлигов. В 1960е он развил учение классического авангарда о прибавочном элементе, предложив чашно-купольную систему. Математик А. Зенкин, занимающийся когнитивной графикой, в конце 1990х представил визуальный образ континуума, поразительно совпадающий с рисунком В. Стерлигова «Первая бабочка», в котором впервые отразилось его новое пространственное видение мира.

\*\*\*

Фотография  $DB$  [илл 3] напомнила нам эстетически привлекательные объекты<sup>11</sup>, а ассоциативная память тотчас подсказала – дом архитектора Константина Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве. Замеры обоих объектов выявили полную изоморфность планов и наличие золотой пропорции по продольной оси [илл 4]. Но почему именно Мельников?

К. Мельников стоит особняком в истории архитектуры прошедшего столетия. И как нам кажется, это тот самый случай, когда художественное предвидение опередило научную концепцию. Вот выдержки из кредо мастера: «Истинное творчество – преломление форм <мира> через шлифованный (метод) алмаз (принцип). <...> Архитектура состоит из частей, связанных в целое». Его творчеством намечен обширный словарь архетипов, из которых складывается своеобразная азбука художественного языка зодчества. Он вводил геометрические формы, которые до него не использовали: цилиндр, конус, трапецию, параллелограмм, треугольник. Излюбленные формы конструктивистов – куб и прямоугольник – Мельников находил «эмоционально холодными». В абстрактных формах пирамиды, цилиндра, ромба, спирали он воплотил свое ощущение динамики и страсть к «*vital movement*».

В трактатах по архитектурной композиции от XVIII в. до наших дней можно найти указание на невозможность сопряжения в целостную композицию цилиндров, стоящих на одной плоскости. К. Мельников реализовал идею сдвоенных и всеченных друг в друга, словно два обручальных кольца, цилиндров в, по его выражению, «блестящем дуэте нашего дома». «Строить с риском для благополучия своей семьи – этим стимулом настолько обостряется эмоциональный процесс, что легко приходишь к изумительным и неожиданным открытиям там, где обыденная наша привычка живет, как крот. Интимность темы открыла грандиозные перспективы нерешенных проблем жизни», – так описал он свои переживания и творческий подъем. Символика выбранной им архитектурной формы ясно читается: через объединение в одном пространстве частной жизни семьи и творческой мастерской (ср. с идущей от древне-римской традиции делить дом на парадную и частную половины) придти к единству духовного и земного, вечного и каждодневно-функционального, творчества – в работе и во сне.

Между Первой мировой войной и Великой депрессией были построены индивидуальные дома по проектам многих знаменитых архитекторов (Ритвельд, Роз, Корбюзье, Лоос – дом Тцара в Париже, проект круглого дома Б. Таута и мн. др.). Идея Мельникова построить себе цилиндрический дом с мастерской восходит к 1922 г., и замысел его был вполне самостоятелен.

К. Мельников отмечал значение научной методологии, но его рационализм имел сложную природу и осознанно сочетался с опорой на чувство, интуицию. Архитектор не пользовался пропорциональным циркулем или логарифмической линейкой, обладая безупречным природным чувством пропорций (Леонардо: циркуль должен быть у зодчего в глазу). Приведем выдержку из его лекций: «Прямая связь архитектурного изучения геометрии с экономическим эффектом. Задача: площадь пола окружить минимальным периметром стен. Возьмем параллелепипед, квадрат и цилиндр. На равную площадь 1600 кв. м. их периметр составит соответственно 200м, 160м и 140м. Налицо реальная экономия от формы объема».

В авторском выражении сути проекта сама «изюминка» скрыта: «Весьма компактный объем, вмещающий максимум пространства при минимальных ограждениях», «равноценность и равномерность напряжений, света, воздуха и тепла» (отсутствие внутренних несущих

и разделяющих стен), «архитектура дома состоит из всечленных на одну треть друг в друга двух цилиндров диаметром по 10 м и высотой в 8 и 11 м». Интересно отметить, что только один раз К. Мельников точнее (словом ПРИМЕРНО!) указывает искомую нами величину, в 1927 г. в тексте заявки на патент (который не был получен, так как принципиальная новизна предложения не была уловлена): «В основу здания кладется плоскостная, строго геометричная форма, <...> круг дает большую симметрию, большую устойчивость стенам и меньшее отношение периметра к площади пола. *Увеличение* [курсив мой – Т.Д.] здания состоит из врезов (*примерно* на одну треть) одного объема в другой». Это слово «примерно» и оказалось тем волшебным чуть-чуть...

60 окон-многогранников<sup>12</sup> показывают фанатическое преклонение Мельникова перед солнечным светом. Интерпретатор утописта Фурье середины XIX в. Годен заметил: «То как человек использует свет в материальной сфере, служит показателем его нравственности» (цит. по: Start). Свет заполняет пространство целиком и полноправно живет в доме Мельникова, каждую минуту видоизменяясь и творя новые конфигурации. Темные углы (о «балластных» углах см. выше) принципиально отсутствуют.

Геометрическая форма довлеет снаружи, но внутри дом подкупает человека. Обаяние этого дома глубоко волнует и покоряет посетителей.<sup>13</sup> Он демонстрирует им ценность иных, чем квадратные метры и уровень удобств, критерии: взаимосвязь пространств, необычность и очеловеченная гибкость самой архитектурной формы, движение свето-тени в течение дня. Это пространство потенциальных возможностей. Это архитектура, в которой воспаряет дух. Это обитель гения, творение Творца.

К. Мельников считал, что выразительная форма ценна сама по себе, и она способна вместить разные функции. Идея «круглого дома» проходит через ряд его проектов: комбинация вертикальных цилиндров предложена для индивидуального жилого дома, дома-коммуны, клуба рабочих и военной академии. Например, клуб Зуева – «орган из пяти цилиндров», его «пять всечленных на одну треть друг в друга цилиндров» изоморфны гирлянде из мыльных пузырей.

Мельников последовательно проводил в своем творчестве концепцию управления зрительными впечатлениями с помощью средств архитектуры. Его сооружения сначала кажутся много меньше, чем в проектах



(при обходе вокруг и переживании пространства внутри они вновь зрительно увеличиваются до монументальности): «прием сжатых объемов, обманных величин». Например, диагональ как большее измерение в данном прямоугольнике<sup>14</sup> берется за главную ось в павильоне СССР на парижской выставке 1925 года, принесшем архитектору мировую известность.

Цилиндр выступает у Мельникова практической и символической альтернативой сверхорганизованной и урбанизированной форме куба. Архитектору было известно, что прямой угол служит средством достижения социальной дисциплины, регламентации и контроля. Поэтому, когда перед ним встала задача построить дом для своей семьи, он создает взамен серию кривых и необычных пространств. В клубах он апеллирует к возможности конвертации функционального назначения пространств. Интерьеры цилиндров в рабочих клубах более обращены наружу, чем внутрь и сильнее подчеркивают стеклянный периметр, чем скрытый центр. Исследователь творчества К. Мельникова Старр приводит в сравнение цилиндрическую тюрьму XVIII в. Паноптикум архитектора-рационалиста Дж. Бентама. Он тоже в цилиндрических формах нашел выражение своего общественного идеала, но его идеалом было «centrally regulated uniformity». Противоположное у Мельникова: постоянно меняющиеся функции, внешние стены словно не существуют, нет преград, разделяющих тех, кто внутри и снаружи. В сравнении с «авторитаризмом Бентама мельниковские цилиндры есть апофеоз само-регулирующейся анархии» (Starr). Кстати, годы увлечения Мельникова цилиндрами (1922-29) совпадают с НЭП в СССР. Далекая от того, чтобы ограничивать, структурировать или регулировать человеческое существование, архитектура клуба им. Зуева воплощает совместимость любой спонтанной активности.

Итак, художник творит уникальную форму интуитивно, а мы, исследователи, потом находим в ней правило гармонии – золотую пропорцию. Надо отметить, что многие архитекторы, обратившись к композиции из врезанных цилиндров, это чуть-чуть до совершенной пропорции не уловили (Гетеанум Р. Штайнера, левая часть павильона Эспри-нуво Корбюзье и др.). Все-таки в длинной цепи сооружений человечества, где использована идея круга или сферы – от тумулусов и юрт до купольных конструкций Фуллера и экрана-оболочки (сферического интерфейса) Дж. Шо – «сиамские близнецы» К. Мельникова занимают исключительное место.

С древнейших времен представление о человеке связано с учением об оболочках. Если рассматривать архитектуру с этой точки зрения, то она должна быть изоморфна человеческому телу. В этом выражается тождественность их структуры. Биологическое тело человека строится (согласно моделям: античный канон, пропорциональная схема Леонардо, модуль Ле Корбюзье и др.) на золотом сечении и представляет собой самую рациональную упаковку, минимальную «капсулу» для континуальных смыслов (по В.В. Налимову), вместительнице безграничного Духа. Аналогично «устроен» художественный образ произведения искусства. Так неужели любая совершенная оболочка – и рукотворная и созданная природой – строится по принципу классического феномена минимакса, каковым является double-bubble?

## **THE POSTMODERN «PHILOSOPHERS' STONE» SUITE COMPOSED FROM THE DISCOURSES ABOUT EMANATION, OR A DOUBLE-BUBBLE EFFECT IN VISUAL ART**

*Tatiana DEGTYAREVA*

*Russian Institute for Cultural Research, St. Petersburg*

We live in a «global village» where the informative culture is most visual. The mission of art is to be the school of life, to convey the cultural experience and the world-outlook encoded in suggestive images. The artistic image is a «picture of universe», recorded in the language of art. The mission of the art educator is to teach VISION (visual thinking). Studying the ABCs of the language of art entails assimilating the universal principles of composition and the general laws of form-transformation. The origin of images, the structure of protoform and its evolution, are at the top of the agenda in art theory.

The humanities, sciences, and technology are increasingly interwoven, and this helps bridge the gap between art and non-artistic spheres, although developing a general language which suits both art and science remains a large-scale interdisciplinary problem. There is increasing interest in the synergetic approach, and it seems art and science meet in the algorithms of the pictorial field.

Applying fundamental knowledge in every-day decision-making has highly unpredictable consequences. Nevertheless, mathematical and physical ideas shape the world-conceptualization and every-day thinking of all

and sundry.

A piece of art is a reflection of life conveyed in the language of the artist. In scientific terms, art is an imitative model of reality. The artist must choose an apparatus for imitation, and consequently a progressive gnosiological paradigm is necessarily inculcated into the artist's consciousness.

Drawing an analogy between the principles and laws governing nature and man-made structures, we venture to say the composition regularities in visual arts can be understood by means of physical and mathematical principles. My approach to composition regularities is based on the idea of integrity (as a new quality irreducible to the sum of its components) and on the theory of an artistic image.

Coming to grips with the fundamental problem of generating compositional structures in visual art, I found it possible to draw upon the analogy of unique natural objects like soap bubbles. Their remarkable properties seem to demonstrate one of the constant form-moulding laws, which enable us to approach once again the mystery of golden section/ mean.

The semantic continuum of an artistic image is boundless and immeasurable. Questions arise, "By what means is the artistic form filled so effectively with huge content? What makes the image perceptibly perfect?" "How does the model of the universe get 'packed' into the format of a single piece of art?" We encounter here the universal law of the minimax in action. Turning back to the old idea of connection between harmony and rationality in the structural organization of systems, we consider that the simplest structure (protoform) in visual art possesses two properties simultaneously, unity (based on wholeness) and ambiguity (from bit = binary + digit). In art theory, the principles of economy and unity work in a visual object to providespherical composition, as Titian's still life (group construction) of a bunch of grapes was formulated in the 17 century by R. de Piles. Our sketch of a protoform coincides with the physical model of a double soap bubble. Mathematicians, studying minimal surfaces and optimal forms, proved in 1995 that a double-bubble is a unique form which requires the least surface area to enclose a given volume composed of two regions.

The DB projection on a plane proved to be entirely isomorphoric to the plan of the architect K. Melnikov's house built in Moscow in 1927. Both objects contain the golden section. The composition of the house consists of two overlapped equal cylinders. This intuitively-made configuration happens to be the most effective container (with the least surface area) for two

equal components, and the unique and original architectural form produces an ideal space for creative endeavours and spiritual life.

Today, visual images are the only remaining form of continual communication. The artistic image, even that of a “petty” artwork, includes the Cosmos (model). It is momentarily compressed a narrative about the whole universe. As a whole, the artistic form strives to become the most effective container, a minimal “capsule” for continual senses within the most rational configuration. Is it possible in art to construct a perfect shell according to the classical phenomenon of minimax – a double-bubble?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ, грант № 03-06-80217.

<sup>1</sup> Аллюзия биографии британского математика Стивена Хоукинга.

<sup>2</sup> Та же форма мыльного пузыря, примкнувшего к поверхности (то есть срезанного у основания), на исходе эпохи модернизма была наполнена совсем иным содержанием. А. Иконников так описывает павильон США Б. Фуллера в форме легкого купола на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале: «прозрачная сфера диаметром 80 м, *срезанная снизу на четверть* [курсив мой – Т.Д.], громадное неориентированное по концепции Фуллера пространство, с минимальной затратой материала, зрительно невесомый «пузырь». Экспонаты и площадки для обозрения размещались на бетонной этажерке, независимой от оболочки. Монорельсовая дорога проходила сквозь павильон, как бы случайно пронизывая сферу. Проносящиеся транзитом поезда демонстрировали, что у сооружения нет изолированности, самоценности традиционного объекта, его внутреннее пространство качественно однородно внешнему.» (С. 194). В контексте данной статьи важно отметить, что сферические объекты, спроектированные Фуллером и Шо, как и многие другие художественные разработки данной геометрической формы, не соответствуют искомым автором параметрам.

<sup>3</sup> Кстати, самое короткое в истории музыки сочинение А. Веберна из 47 нот появилось в 1925 году – музыкальный пример сжатости информации, лаконизма высказывания, суггестивности содержания и наполненности формы.

<sup>4</sup> Пустота формы выступает среди основных качеств информационного процесса. «Информация – это оформленное знание. «Ин» «форм» – то, что оформлено, находится «в» «форме», проявлено». Свойство пустоты формы активно используется во всех известных магических системах. (Г. Рейнин, с. 81)

<sup>5</sup> Как, например, они сформулированы в учении художника Г. Длугача, основателя «Эрмитажной школы».

<sup>6</sup> «Ведь форма – только «тело» произведения искусства. <...> Но другая, внутренняя «форма души» – есть нечто бесконечное, непознаваемое до конца умом, а потому всегда незавершенное. Великие художники постоянно ощущали принципиальную невозможность материального выражения духовного содержания, <...> идеального состояния художественного произведения» (В. Власов). Подражателя и в какой-то степени академиста можно сопоставить с хакером или жонглером – они оперируют готовыми приемами, которые функционируют на уровне эмблем, знаков и символов [ср. композиция и академическая компоновка]. Образ всегда шире и многомернее (у него много смыслов), чем составленный ребус из глубоких по смыслу, но однозначных символов.

<sup>7</sup> Что очень близко греческому определению гармонии (*harmonia* означает связь и соразмерность) – «слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое» (БСЭ).

<sup>8</sup> См., например, модель протоструктуры, предложенную В.Л. Смирновым.

<sup>9</sup> Здесь использованы материалы 2-й науч. конф. СПб Союза ученых «Проблемы и перспективы междисциплинарных фундаментальных исследований». СПб., 2002. С. 11.

<sup>10</sup> Ср.: конус, шар и цилиндр П. Сезанна.

<sup>11</sup> Заметим попутно, что изображения (схемы) из двух пересекающихся сфер с произвольной (не совпадающей с конфигурацией DB) глубиной наложения не обладают той же силой художественного воздействия и не вызывают чувства эстетического удовлетворения.

<sup>12</sup> Ассоциации – абсида в храме, сторожевая башня с узкими окнами бойницами.

<sup>13</sup> Отзыв архитектора Тимрота: «Дом Мельникова – это храм, это чудо. Вам не захочется в таком доме просиживать у телевизора, убивая время, не захочется жить чужими страстями. Живя в нем, вы бы почувствовали жизнь и собственные чувства». М. Алпатов отмечал «чувство свободы, непринужденности», радостное ощущение от «возможности двигаться во всех направлениях».

<sup>14</sup> Ср. диагональные композиции в живописи, например, в голландских натюрмортах XVII века.

## ЛИТЕРАТУРА

*Behroozi F. and Olson D. Complementary Vision: Soap Bubbles in Art and in Science (I). The Interplay of Gravity and Surface Tention: Creation of Beautiful and Elegant Forms (II). Presentations at: St. Petersburg Pedagogical University, Russia, 1999.*

*Hass J. and Schlafly R. Bubble and Double Bubbles: Computers, mathematics and soap bubbles reveal what shape requires the least surface area to enclose a given volume composed of two regions. American Scientist. Vol. 84. Sept.-Oct., 1996. P. 462-467.*

*Starr S. Fr. Melnikov: Solo Architect in a Mass Society. New Jersey, 1981.*

*Бахур А.Б.* Рациональность организации как критерий гармонии // Языки науки – языки искусства: IV-я Международная конференция «Нелинейный мир». Тезисы. М.-Суздаль, 1999. С. 18.

*Бойс Г.* Мыльные пузыри. М.-Л., 1937.

*Гегузин А.* Пузыри. М.: Квант, 1985.

*Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Л., 1987.

*Дегтярева Т.Ю.* О S-образной линии в искусстве – на языке математики // Языки науки – языки искусства: IV-я Международная конференция «Нелинейный мир». Труды. М.-Суздаль, 2000. С. 198-202.

*Иконников А.В.* Поэтика архитектурного пространства / Искусство ансамбля. М., 1988. С. 194.

Мельников К.С.: Мир художника / Сост. А. Стригалева, И. Коккинаки. М.: Искусство, 1985.

*Пиралливили О.* Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси, 1982.

*Рейнин Г.* Знание и информация // Языки науки – языки искусства: IV-я Международная конференция «Нелинейный мир». Тезисы. М.-Суздаль, 1999. С. 81.

*Сергеева Л.Н.* Фрактальный анализ символической структуры текста // Там же. С. 92.

*Сосинский А.* Мыльные пленки и случайные блуждания. М., 2000.

*Хакимов Э.* Сложность и простота целого // Языки науки – языки искусства: IV-я Международная конференция «Нелинейный мир». Труды. М.-Суздаль, 2000.

## ПРОДУКТИВНОЕ И РЕПРОДУКТИВНОЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Леонид ЧЕРТОВ

Понятие репродукции обычно связывается с механическим воспроизведением художественных произведений, прежде всего, в полиграфии. Однако «репродуктивность», вместе со своим антонимом «продуктивность», могут быть поняты значительно шире – как категории, позволяющие описать ряд самых существенных характеристик изобразительного искусства. В этих терминах можно говорить и о мере миметичности изображения в его отношении к изображаемому объекту, и о мере творчества в актах создания и восприятия произведения *субъектом*. Разумеется, понятия продуктивности и репродуктивности применимы и к отношениям между самими изображениями, произведениями и их различного рода воспроизведениями. Последние отнюдь не исчерпываются чисто механическими репродукциями, и наряду с ними можно различать другие формы репродуктивности: отношения между оригиналом и копиями, уникальным произведением и тиражом, первоисточником и подражаниями. В понятиях продуктивности и репродуктивности может быть описана и проблема отношения произведения к исторической традиции и заданным ею образцам. Все это известные проблемы, однако их рассмотрение через понятия «продуктивность» и «репродуктивность» позволяет обнаружить их внутреннюю связь и сделать некоторые семиотические обобщения.

В отношении изображения к изображаемому *объекту* репродуктивность как будто бы задана по определению, поскольку по самой своей природе произведение изобразительного искусства миметично и служит способом воспроизведения какого-то произведения природы или культуры, то есть, буквально, его ре-продукцией. Однако оно всегда содержит и некоторые отличия от изображаемого, многие из которых необходимы для создания самой изобразительной иллюзии (таковы, например, перспективные сокращения как индексы глубины на плоскости картины). Репродуктивность изображения, понятая как его миметичность, отнюдь не исключает момента продуктивности, связанного,

хотя бы, с неизбежным внесением в созданный художником артефакт условностей, заданных уже в самой «конституции» каждого вида изобразительного искусства: скульптура отказывается подражать цвету изображаемых фигур, живопись – выходить из плоскости, чтобы воспроизводить их объем, графика – и от того, и от другого вместе. Пусть и меняющийся в разные периоды и в разных художественных направлениях, какой-то минимум преобразований объекта всегда остается неустрашимым во всяком его изображении. Уже в самом этом слове, в его исходной морфеме «образ» схвачено совмещение продуктивности и репродуктивности: изображение всегда есть одновременно и отображение некой реальности и ее преобразование, образование чего-то нового. Оба смысловых оттенка ясно читаются и в слове «произведение», выражающем одновременно производность от чего-то и произведенность кем-то.

Совмещение продуктивного и репродуктивного обнаруживается и в отношениях изображения к *субъекту*, в качестве которого может выступать как художник, так и зритель. Очевидно, что момент преобразования и связанной с ним продуктивности присущ прежде всего работе художника, как материальной, так и духовной. Вопреки казалось бы очевидному, изображение часто воспроизводит не реальное и воспринимаемое, а лишь воображаемое художниками. Последние всегда изображали не столько то, что видели перед глазами, сколько то, что им или их зрителям хотелось бы видеть: зверей, неуловимых на охоте, человеческие фигуры с идеальными пропорциями, богов, доступных лишь представлению, исторические события, которые давно миновали, мифологические сцены, которых никогда не было, проекты сооружений, которые еще предстоит построить и т. д.

Изображая не видимое, но только представляемое, художник активно использует то, что Макс Вертгеймер назвал «продуктивным мышлением». Из репродуцирующих образов восприятия и памяти такое мышление продуцирует новый образ чего-то еще не виденного. Но продуктивно и восприятие художника, даже тогда, когда он работает с натуры и, казалось бы, ничего от себя не привносит. Выглядящее вначале парадоксальным сочетание «продуктивное восприятие» не менее правомерно, чем понятие продуктивного мышления. Те же гештальтпсихологи, и ряд других исследователей визуального восприятия показали, что оно отнюдь не сводится к пассивной рецепции, а включает в



себя и более или менее развитый компонент мышления (см., в частности: Глезер 1993, Грегори 1972, Arnheim 1969). Если даже обыденное восприятие неотделимо от мышления, то тем более восприятие художника работает как мысль, активно конструирующая перцептивный образ. Чтобы нарисовать видимую форму, художник должен мысленно заново построить ее. Такое мыслящее восприятие репродуцирует видимое за счет того, что производит зрительный анализ полученного сенсорного материала и направленно продуцирует его визуальную модель. В этой модели запечатлен не только объект, но и определенный способ его представления. А. Гильдебранд ввел в искусствоведческий дискурс, а Г. Вёльфлин развил понятие художественного *видения* – активной деятельности восприятия, вносящего ту или иную систему в отбор и организацию элементов видимого (Гильдебранд 1991, Вёльфлин 1994). «Продуктом» такого активного восприятия в случае изобразительного искусства становится то, что Гильдебранд назвал «формой воздействия» – тот особый способ, которым художник открывает восприятию видимую им натуру, и который не тождествен «форме бытия» самой этой натуры (см.: Гильдебранд 1991. С. 28 и след.). Изображая какую-то вещь, художник преобразует ее «форму бытия» в создаваемую специально для восприятия «форму воздействия». Но для самого изображения его «форма воздействия и есть его «форма бытия»: оно не существует иначе, как воздействуя на восприятие. Более того, только этим восприятием и создается все изображенное: ведь физически на плоскости картины присутствует лишь слой красок с теми или иными оптическими свойствами. В своей совокупности они направляют восприятие на построение перцептивного образа изображаемого объекта, вовсе не похожего на этот красочный слой. Тем самым, они образуют некую *перцептограмму* – своеобразный визуальный «текст», который задает определенный способ «прочтения» на уровне восприятия, и минуя который не может возникнуть и видение изображаемых объектов. Такое «перцептивное чтение» одновременно и продуктивно и репродуктивно: оно конструирует зрительный образ реально отсутствующего объекта, реконструируя образ, уже построенный прежде художником.

Создавая перцептограмму как определенную «форму воздействия», художник может принудить восприятие к построению более или менее детального образа формы, к ее воспроизведению с разной мерой подробности. В случае детально разработанной перцептограммы результат ее

прочтения приближается к результату обыденного восприятия. От зрителя при этом не требуется слишком активной работы, ему достаточно лишь подчиниться готовой программе восприятия и, следуя ей, ре-продуцировать уже заданную художником форму. Но мера активности восприятия, и соотношение в нем моментов продуктивности и репродуктивности могут быть иными, когда перцептограмма дает только толчок извне для визуальной мысли, строящей зрительный образ преимущественно за счет своей внутренней работы.

Такая активность присуща прежде всего восприятию самого художника, который умеет увидеть изображение даже в случайном пятне, содержащем лишь самый слабый намек на изображаемое. Об этом писал, например, Леонардо в одной из своих записей (519. Ash.I,22v), советуя живописцу пристально всматриваться в случайные пятна на стене, пепел, облака и т. п., пытаясь усмотреть в них изображения самых разных вещей, людей, животных, чертей и многое другое, ибо «неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям» (Леонардо 2000. С. 294). Акт такого продуктивного восприятия подобен описанному еще Платоном в «Тимее» (50c) акту сотворения оформленной вещи из аморфной «хоры», которая так же легко принимает любые формы, как и меняет их (см: Платон 1971. С. 491). Художник, он же – творческий зритель, – выступает в этом случае в роли демиурга, который вносит форму, «идею» в как-будто бы аморфную материю, «хору». «Как-будто бы», потому что в отличие от совершенно гладкой поверхности, с которой Платон сравнивает хору, готовую к приятию новой формы, пятно уже обладает какими-то зачатками структуры, оживляемые в творческом взгляде художника и проявляемые в его визуальной мысли, как проявляется изображение на фотографии. Пятно Леонардо объединяет с платоновой хорой-материей, способность быть той средой, в которой зарождаются и исчезают самые разнообразные формы. Именно неопределенность этой среды, позволяющая продуктивному восприятию все время по-новому определять и переоформлять ее делает такое пятно быть может даже более ценным для конструирующего взгляда материалом, чем законченный, пусть и самим Леонардо, рисунок. Так «сырые» композиционные наброски старых мастеров могут быть более привлекательны для творческого глаза, чем их же законченные картины, где уже все возможности превращены в действительность, все альтернативы устранены, и восприятие принудительно направляется к однозначному прочте-

нию изображения. Зритель такой законченной картины может оставаться пассивно ведомым, от него уже не требуется сотворчества и вместо диалога остается лишь монолог художника.

Тем самым, проблема соотношения продуктивности и репродуктивности воспроизводится и на другом полюсе коммуникативной цепи – на стороне *зрителя*. Последний также в большей или меньшей степени может обладать продуктивным восприятием. Воспроизводя ход работы мастера, такое активное зрительское восприятие изображения мысленно продуцирует его: оно как бы возвращается на стадию начального хаоса, отыскивает исходные элементы и схемы их «сборки» и затем заново выстраивает само это изображение (в отличие от пассивного восприятия, видящего только изображенное, но не то, как оно сделано).

Продуктивность восприятия может принимать разные формы, в зависимости от культурно детерминированной установки субъекта, художника или зрителя. Очевидно, что изменение зрительской установки связано с историческим изменением способов изобразительной репрезентации, то есть репродуцирования объекта. Эти способы меняются по мере развития приемов изображения и освоения зрителями того, что Э. Гомбрих назвал «визуальными открытиями» (Gombrich 1960). Различные художественные направления ориентированы на восприятие с разной мерой репродуктивности. «Реализм» и «натурализм», очевидно, более нацелены на репродуктивность восприятия, чем импрессионизм или кубизм. Последние предполагают значительно более активное участие того, что выше названо «продуктивным восприятием». Однако такого восприятия требует и традиционная китайская живопись, дающая ему лишь намеки, по которым еще нужно построить картину целого. В новоевропейском искусстве на творческое восприятие ориентирован принцип «non finito», в духе которого выполнены поздние скульптуры Микельанджело и уже упомянутая живопись импрессионистов, которые «растворили» видимые формы в цветовой среде, не позволяющей взгляду задерживаться на своих отдельных фрагментах. В противоположность тщательно прорисованным и доведенным до иллюзорности изображениям предшественников, оставившим мало возможностей для активности зрителя, живопись импрессионистов, а позднее – кубистов, все более ориентируется на активное, продуктивное восприятие, способное по минимальному набору признаков самостоятельно достраивать целостный образ.

Естественно, что о репродуцировании можно говорить и применительно к воспроизведению самих *изображений*, что обычно и делает обиходное словоупотребление. Однако здесь так же соотношения продуктивности и репродуктивности достаточно разнообразны.

Очевидно, что оба момента всегда сосуществуют, хотя и не всегда в равной степени. С одной стороны, художественное творчество в изобразительном искусстве, как и в любом другом, по определению, продуктивно: оно отличается от работы ремесленника как раз тем, что производит не по заданному образцу, а создает сам образец для возможного подражания. Но, с другой стороны, всякое новое произведение так или иначе учитывает какие-то предшествовавшие образцы, использует изобразительные, выразительные и просто технические средства, продублированные предшествовавшими поколениями художников и репродуцируемые в данной художественной культуре. Моменты репродуцирования имеющихся изобразительных образцов может присутствовать и в воспроизведениях отдельных изобразительных мотивов – как сюжетных, так и чисто пластических. В конце концов, всякая «школа» строится как раз на воспроизведении признаваемых ею изобразительных приемов и изучении созданных с их помощью образцов. Профессионал – художник, выучившийся в такой школе, то есть тот, кто освоил принятые в ней приемы работы и умеет их воспроизводить.

Соотношение между этими двумя сторонами по-своему регламентируется в разные исторические периоды разными художественными направлениями. Поэтому, мера продуктивности художественного творчества также зависит от исторически меняющихся культурных норм.

Вообще принципиальную репродуцируемость неких нормативных образцов можно рассматривать как одно из фундаментальных свойств культуры, понятой, по Лотману, как ненаследственная память коллектива. Однако, культуры разных типов существенно различаются своим отношением к воспроизведению: установкой на репродуктивность или, наоборот, на «антирепродуктивность» – на демонстративный разрыв с традицией и подчеркнутую нацеленность на создание новых форм. Традиционные («холодные», по Леви-Строссу) культуры настроены репродуктивно, воспроизводя даже не столько какие-то конкретные произведения, сколько утвердившийся канон, способ визуального представления формы и более или менее жестко репрессируя отклонения от него. Характерные примеры здесь: искусство древнего Египта или средне-

вековая иконопись, где различия в интерпретациях иконографического канона проистекают скорее от невозможности избавиться от индивидуальных особенностей, чем от стремления проявить их. В противоположность им, новоевропейская культура ориентирована на преодоление канонов, на преобразование закрепляемой ими информации и, соответственно, – на «продуктивность», связываемую, прежде всего, с индивидуальным творчеством.

Только в такой культуре и становится актуальным вопрос о репродуктивности изображений по отношению к конкретным, сделанным индивидуальными авторами произведениям. Именно в ней, в частности, возникает проблема отношения к античной традиции: должно ли новое искусство репродуцировать достигнутую античными художниками красоту, или же оно должно находить ее заново в природе и современном художнику мире. Решая ее, искусство классицизма, умевшее ценить индивидуальное творчество, поощряло воспроизведение не только античного канона красоты, но и конкретных античных образцов, хотя бы и в «авторизированном» виде. Столь же репродуктивно, уже по отношению к другим историческим стилям были нацелены историзм и эклектика во второй половине XIX века. Напротив, антирепродуктивно были настроены многие другие направления – будь то натуралистически ориентированные малые голландцы или, наоборот, приподнятые над реальностью художники романтизма; импрессионисты, противопоставившие исторической традиции «непосредственное» восприятие природы или конструктивисты, отказавшихся от этой традиции ради согласия с возможностями материала и технологии.

Рассматривая историю новоевропейского искусства через категории «продуктивность» и «репродуктивность», в ней можно наблюдать колебание «маятника», смещающегося от одного полюса к другому: от репродуцирующего античность классицизма – к романтизму, уходящему от классического канона; от историзма и стилизации – к авангарду, порывающему со всеми старыми стилями и настроенного на производство чего-то принципиально нового. Постмодернизм, для которого воспроизведение чужого текста в виде цитаты или пародии становится едва ли не обязательным приемом, парадоксальным образом, сочетает эту готовность воспроизводить узнаваемые формы с унаследованной им от «классического модерна» претензией на новизну.

Можно различать *формы репродуктивности*, которые складываются в отношении между изображениями не только в диахроническом, но и в синхроническом аспекте. Между художником и зрителем выстраивается более или менее развернутая цепь опосредующих звеньев, далеко не все из которых представляют собой механическое воспроизведение, то есть репродукцию в узком смысле. В некоторых формах воспроизведения еще сохраняется более или менее отчетливый отпечаток индивидуальности исполнителя.

Таково прежде всего соотношение *оригинала и копии*. Хотя последняя и призвана максимально точно репродуцировать оригинал, ее создание далеко не механично, а требует творческой работы и мастерства, сопоставимого с мастерством автора. Можно даже говорить об авторстве копии, тем более, если она сохраняет «почерк» копииста. Копии работ Питера Брейгеля Старшего, выполненные его сыновьями Питером Брейгелем Младшим и Яном Брейгелем Старшим, например, заметно отличаются друг от друга, сохраняя отпечаток индивидуальности каждого из братьев. В подобных случаях вполне уместно говорить и об *«авторизированных копиях»*, которые, однако, следует отличать от *подражаний*: копии все же воспроизводят композицию, рисунок и цветовой строй оригинала, пусть и с изменениями авторского почерка, тогда как подражания пытаются репродуцировать не столько конкретное произведение, сколько манеру и, как раз, почерк мастера.

Еще одну форму репродуцирования изображений представляет собой изобразительное *«цитирование»* – частичное или даже полное изображение другого произведения изобразительного искусства как части изображенного пространства. Таковы, например, изображения узнаваемых картин в интерьерах у Вермеера Дельфтского или целое собрание живописных произведений многих европейских мастеров, представленное в серии картин Давида Теннисра Младшего: «Эрцгерцог Леопольд-Вильгельм в своей картинной галлерее в Брюсселе». В отличие от собственно копий, которых немало делал хотя бы тот же Тенниср, подобные картины в картине, не повторяют оригинал, а изображают его. Эти изображения в изображении представляют собой случаи «интекста» – текста в тексте, где воспроизведение не равно репродукции в узком смысле.

В отличие от традиционной живописи, которая имеет четкое различие между подлинником и его более или менее точными копиями или подражаниями, в некоторых случаях репродуцируемость изображения

предполагается изначально. Таковы отношения между *исходным образом* и *тиражом*. Например, в эстампе или книжной графике мастер работает над клише в самом буквальном смысле – печатной формой, рассчитанной на тираж изображения. В случае эстампа все «авторские» оттиски равноценны и могут различаться оттенками как варианты одного и того же произведения. То же и в скульптуре, где технология отливки позволяет получать авторский «оригинал» в нескольких экземплярах. Поэтому и в скульптуре, и в печатной графике, устанавливается условная грань между «авторскими» отливками или эстампами и уже как бы репродуцирующей их серией слепков или, соответственно, оттисков.

Техники механического воспроизведения изображений с древнейших времен используются в прикладном искусстве, откуда некоторые из них были заимствованы искусством станковым (например, технические приспособления набойки, были позднее использованы в ксилографии). Но и в прикладном искусстве тираж может опираться на ручное копирование. Например, на фарфоровом производстве, где формы тиражируются механическими методами, делаемый художником образец росписи вручную же воспроизводится специализирующимися на этом копировании мастерами. В этом случае напрашивается аналогия с музыкой: отношение художника и мастера-копииста подобно отношению композитора и исполнителя.

Иная ситуация в дизайне, где спроектированная художником-конструктором вещь рассчитана на механическое воспроизведение стандартных, неотличимых друг от друга экземпляров одной и той же формы. Изображение этой формы на проекте остается лишь не самостоятельным моментом производственного процесса: не оно, а именно стандартные экземпляры тиража составляют собственно «продукт» производства.

Как и массовое производство предметов, полиграфическое воспроизведение картины тиражирует ее тысячами экземпляров. Но их отношение к произведению уже иное: они его не воплощают, как вещи – проект дизайнера, а *репродуцируют* (в узком смысле). Они изображают произведения изобразительного искусства, сами не будучи таковыми (что не мешает им становиться продуктами графического дизайна). Однако, эти различия в статусе не мешают репродукции передавать многие художественные достоинства произведения: его композицию, особенности рисунка и даже цветового строя.

Такая способность ставит вопрос об идентичности художественного текста. Если художественные достоинства могут быть механически репродуцированы, то где граница между художественным и нехудожественным? Словесный текст может оставаться самотождественным в разных печатных экземплярах в силу того, что тождественным остается код, с помощью которого идентифицируются отдельные знаки. В той мере, в которой произведение сводимо к построенному по правилам одного или даже нескольких кодов тексту оно не «автографично» (в смысле кн.: Goodman 1968). Автографичность предполагает, что помимо семиотической формы, переносимой от одного носителя к другому, всегда есть и некий выходящий за ее пределы остаток – то, что принадлежит уже субстанции выражения, но всегда чревато (как пятно Леонардо со свойствами платоновской «хоры») вызревающей в ней новой формой. Механическая репродукция не сохраняет этот связанный с материалом остаток, даже если ей и удастся сохранить семиотическую форму художественного текста.

Но и сама эта семиотическая форма даже печатной репродукции отнюдь не всегда репродуктивна по отношению к живописному оригиналу. Как известно, до изобретения фотомеханического способа воспроизведения живописи эту функцию выполняла «репродуктивная» печатная графика, которая однако не была чисто механическим воспроизведением оригинала. Изготовление подобных репродукций требовало и высокого ремесленного профессионализма (ее техника развивалась параллельно технике авторского эстампа, порой даже опережая ее – как, например, в случаях литографии или акватинты), и элементов художественного творчества. На ранней стадии своего развития печатная репродукция была достаточно свободной интерпретацией живописного оригинала. В ней могли исчезать какие-то детали или появляться новые, в результате чего, например, «Тайная вечеря» Леонардо доходила до Рембрандта через весьма разнородные композиционно и стилистически репродукции, в которых граверы могли включать от себя изображение собачки, занавески, закрывающей задний план и т. п. (см.: Флекель 1987. С. 21-25). Но и тогда, когда требования к строгости воспроизведения возросли, создание репродукции оставалось творческой работой уже только в силу того, что оно требовало перевода живописи на язык черно-белой графики. Об этом писал, например, такой мастер



графической репродукции и последовательный сторонник творческого отношения к ней, как В. В. Матэ, который сравнивал ее с работой музыканта, переключившего произведение для другого инструмента (см.: Там же. С. 334-335).

Хотя развитие фотомеханических способов репродуцирования, полиграфической, и новой компьютерной техники позволило более строго воспроизводить изображение, оно не исключило свободу творческого исполнительства и возможности для различных интерпретаций, репродуцируемого произведения. В то же время технологии механического тиражирования позволили репродуцировать художественную продукцию уже совсем далеко за пределами мира искусства: не только в альбомах или открытках, но и в рекламе, и на совсем, казалось бы неподобающих предметах – футболках, сумках и прочих изделиях легкой промышленности.

Для теории искусства и культурологии здесь открываются проблемы идентичности художественного произведения и форм его включения в массовую культуру. Для практики же искусства XX века само механическое репродуцирование сделалось предметом художественного освоения. Дюшан и художники поп-арта превратили серийную продукцию бытовых предметов («ready made») в привычные экспонаты художественных выставок и даже музейных коллекций, а Энди Уорхол стал переосмыслять квинтэссенцию всего индивидуального и уникального в прежнем искусстве – портрет – как часть многократно повторяющей его серии. Подобное механическое репродуцирование изображения, его «клонирование» средствами фото-, ксеро, а затем и компьютерной техники сделалось уже общепринятым приемом построения художественных произведений, так же как и связанная с ним сериация повторяющихся изображений – характерным приемом художественного мышления. Можно сказать, что искусство века серийного производства освоило прием, так сказать, «параллельного репродуцирования» изображений, когда рядом с исходным выстраивается серия его повторений и модификаций. Такое параллельное репродуцирование существенно отличается от традиционного, последовательного, которое строится не на совмещении изображений, а на замещении одним другого: если первое демонстративно умножает исходную модель, лишая ее уникальности, то второе, наоборот, воспроизводит в различных репродуктивных формах нечто единое и себе тождественное.

Таким образом, с помощью категорий «продуктивность» и «репродуктивность» можно описывать разнородные и разноуровневые аспекты художественного творчества и вообще – художественной культуры. Их соотношение характеризует меру сохранения и преобразования информации в различных участках коммуникативных цепей, связывающих произведение с натурой, с культурой и сложившейся в ней традицией, с художником, трансформирующем и то и другое в своем произведении, и со зрителем, вносящим свой вклад в эту трансформацию. Широта этих категорий позволяет им не только выражать меру индивидуально-го творчества, но и служить показателем еще более важного для культуры момента – меры сохранения в ней информации, генерированной в ходе ее развития.

## **CREATIVITY AND REPRODUCTIVITY IN FIGURATIVE ART**

*Leonid TCHERTOV*  
*St. Petersburg University*

Creativity and reproductivity are related to each other in figurative art in different aspects. One of them is connected with a relation of depiction to a depicted object and describes a degree of their similarity or difference. The second aspect touches the relation of depiction to a perceiving subject (who can be an artist as well as a viewer) and characterizes a degree of his creativity in the act of perception. At least, the problem of creativity and reproductivity appears in the relations between the depictions themselves, which can more or less reproduce each other in different senses, in duplicating and copying of an original, in its imitations or quoting, in reproducing with technical vehicles, and etc.

Every of these aspects is, in its own way, part of the relationship between creativity and reproductivity. Each depiction is imitative by its nature and, in this sense, “reproductive”. However, each depiction also always has some differences from depicted object, many of which are necessary conditions for the creation of pictorial illusion (for example the shortness in perspective as indices of depth). Similar indices convert the picture into a “perceptogramme”,

which determines illusory perception of a viewer. In this aspect the depiction can also be more or less reproductive, depending on those “inventions” or “visual discoveries” (as E. Gombrich called) which an artist finds. He creates the work of art as a result using not only what Max Wertheimer called “productive thinking”, but also what could be called “productive perception” – the ability to select and to construct a new image from visual data, and the ability to discover some new connections between its elements (forms, colours etc.). In addition, a viewer must possess such a productive perception, not just to see the picture, but also to appreciate the artistic qualities of “perceptogramme” created by an artist.

On the other hand, artistic creativity always has, in addition to the productive sources, a reproductive one connected not with imitative character of depiction, but with its relations to other works. The forms of relations between production and reproduction are different in diverse kinds of figurative art. Reproducibility of depiction is obligatory in some cases, for example, in book engraving or in industrial design, where printing and multiplication are necessary conditions. On the contrary, there is a “presumption of the unique piece” in other cases, as, for example, in the easel painting. Sculpture is usually considered an autographic kind of art, although it has an ability to be mechanically multiplied. In this sense, the forms of reproductivity can differ, as the relations of a copy to an original, of series to a unique piece, of an imitation to a source, of a mechanical reproduction to “autographic” (in N. Goodman terms) work of art.

In all cases, the relations between productivity and reproductivity vary and depend on historically changeable notions regarding the objectives of figurative art and the peculiarities of both the artistic creativity and the viewer’s perception. Realism and Naturalism are aimed at reproduction of an object more than Impressionism or Cubism, which suppose a more active use of productive “perception”. In relations between the depictions, the canonical art of ancient Egypt or Byzantium and the New European painting are oriented indifferent ways. If cultures which are oriented on a canon not only discourage, but directly forbid the attempt to avoid from reproduction of accepted norms of depictions, then the arts of the Renaissance, Realism and Constructivism are, in this sense, antireproductive. On the contrary, such trends as Historicism, Eclectic or Postmodern are clearly reproductive in relation to many other styles.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994.
- Гильдебранд А.* Проблема формы в искусстве. М.: Изд-во МПИ, 1991.
- Глезер В. Д.* Зрение и мышление. СПб.: Наука, 1993.
- Грегори Р.* Разумный глаз. М.: Мир, 1972.
- Платон.* Сочинения. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1971.
- Флекель М. И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI – XX веков. М.: Искусство, 1987.
- Arnheim R.* Visual Thinking. Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Gombrich E.* Art and Illusion. New York, 1960.
- Goodman N.* Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, N.Y., Kansas City, 1968.

## РУССКАЯ ИДЕЯ: ЗАМЫСЕЛ ТВОРЦА И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Алла КОНОНОВА*

Меня будет интересовать не столько вопрос о том, чем эмпирически была Россия, сколько вопрос о том, что замыслил Творец о России, умопостигаемый образ русского народа, его идея.

*Н.А. Бердяев*

Славянофилы и западники – давний спор о судьбе России. Должна ли наша страна, пусть и с большим опозданием, повторить западный путь или у нее другое предназначение в мире? В своей исторической форме оба направления устарели, но сама тема осталась актуальной. На заре XX века уже в новых формах она оказывала огромное влияние как на общественно-политическую так и на культурную жизнь страны. В 1909 г. был опубликован доклад В. Соловьева «Русская идея», прочитанный в Париже в 1888 г. В той работе было дано специальное истолкование понятию, существовавшему в русской философии и литературе. Эта тема будет продолжена, в том числе, в работах Н. Бердяева.

Невозможно дать строгое научное определение национального типа, но какие-то общие черты можно выделить. Вот некоторые из них: «Есть соответствие между необъятностью, безграничностью русской земли и русской души, между географией физической и душевной... Россия есть целая часть света, она соединяет два мира... По поляризованности и противоречивости русский народ можно сравнить лишь с народом еврейским, и не случайно у этих народов сильно мессианское сознание».<sup>1</sup> Миссию России связывали с православием. Но не только с ним. Еще П. Чаадаев высказал мысль, многое определяющую в общественно-политических течениях XIX и XX века: «...мы призваны решить большую часть проблем социального порядка, завершить большую часть идей, возникших в старых обществах, ответить на важнейшие вопросы, какие занимают человечество».<sup>2</sup> У русских людей всегда было сильно

развито чувство своей земли, значение имели и люди, непосредственно с ней связанные. Славянофилы видели в крестьянской общине истоки самобытности России, а народники считали ее основой для установления социализма. Ненависть к условностям жизни цивилизации приводила русскую литературу к поискам правды в народной жизни. В «природе» больше истины и правды, больше божественного, чем в «культуре» утверждал Л. Толстой. Его герой Левин уходит от несправедливой жизни цивилизованного общества в деревню, к природе и труду. К тому же стремился и сам граф Толстой. В начале XX века крестьянская тема получает яркое отражение в поэзии Н. Клюева и С. Есенина и др.

Крестьянская тема занимает значительное место и в русской живописи. Впервые появившись в работах М. Шибанова, а затем в идеализированных картинах А. Венецианова, постепенно набирая силу, она достигает блестящего развития в творчестве передвижников. В произведениях И. Крамского, И. Репина, И. Перова, Г. Мясоедова, В. Максимова и многих других нашли отражение конкретные события крестьянской жизни, пронизанные болью и протестом классовому неравенству. В отличие от предшествующего столетия живопись XX века утрачивает социальную значимость. На смену развернутому сюжету приходит мотив, как повод для решения пластических задач и философских обобщений. Как правило, искусство лишь опосредованно связано с действительностью. Основа его – индивидуальное видение художника. Часто раз найденные художником образы переходят из картины в картину. К крестьянской теме в живописи начала XX века обращаются многие замечательные, очень разные художники: К. Петров-Водкин, З. Серебрякова, Н. Гончарова, Б. Кустодиев, П. Филонов, Н. Фешин и др. Но, пожалуй, только «григорьевская Расея» и «малявинские бабы» стали нарицательными понятиями..

В отличие от Бориса Григорьева Филипп Малявин был кровно связан с деревней. Он родился в бедной многодетной крестьянской семье, и где бы он потом не жил (даже в Париже) писал, преимущественно, русских баб в красных сарафанах. Критики упрекали его в однообразии, но в этом скрывалось своеобразное самоограничение художника, стремившегося постичь душу своего народа. Для Малявина русское крестьянство, по словам критика С. Маковского: «не бедное страдающее сословие, лишенное благ цивилизации, а великая стихия, таящая в себе богатство веков». Отдавая дань декоративным исканиям времени и чтобы

глубже дать почувствовать зрителю первозданную красоту и силу своих героинь, художник уводит их от реального окружения и создает приподнятые над бытовой конкретностью образы. Яркое живописное дарование Малявина с наибольшей силой раскрылось в его «Вихре», созданном в 1906 г., в период первой русской революции. На картине изображены пять пляшущих баб. Одежды их разметались от быстрого танца, образуя единую многоцветную динамичную красочную массу. Среди своеобразного хаоса сверкающих красочных мазков темнеют загадочные лица. В них безудержное веселье и затаенная угроза. Картина Малявина завораживает великолепием красочного звучания, мощной эпической живописью». В его красочных задачах мне чудится всегда разгадка чего-то иного, более глубокого, стоящего далеко за этими красками. В его «Бабах»... чудится всегда невольная смутная разгадка чего-то особенного в самом русском духе» – писал критик С. Глаголь.<sup>5</sup> «Таинственная русская душа» давно волновала и не только нашу литературу и философию. Образ народа откровений и вдохновений «для которого нет меры, а одни лишь крайности, нашел яркое отражение в «Вихре» Малявина. Несмотря на присутствие некоторой угрозы картина дышит радостью. В ней видели символ революции 1905-1907 годов. Революцию в России готовили и ждали с надеждой. И вот она свершилась.

«Россия гибнет», «России больше нет» – слышу я вокруг себя... А лучшие люди говорят: «Мы разочаровались в своем народе...» – писал А. Блок в 1918 г.<sup>4</sup> Работу над серией «Расея» Борис Григорьев начал сразу после Февральской революции и продолжал после Октябрьской. В нее вошли 9 картин и 60 рисунков.<sup>5</sup> В отличие от работ Малявина у них есть реальная привязка к местности. Они созданы под впечатлением увиденного в Олонецкой губернии и в окрестностях Петербурга. Ни своим происхождением, ни образом жизни, ни мировоззрением, ни предшествующим творчеством Григорьев не был связан с деревней. При этом следует отметить, что и социальная активность была ему чужда. «Я не люблю политику и считаю это дельцем панельным» – писал Григорьев другу.<sup>6</sup> Но чуткий глаз художника и безусловно послушная ему рука смогли запечатлеть зримый социальный образ эпохи. «Расея» занимает важное место в творчестве мастера. Она иная, чем другие его работы. Н. Пунин поставил эпиграфом статьи о Григорьеве: «Ирония или поэзия – все остальное пресно и плоско».<sup>7</sup> Эти слова французского поэта-символиста Реми де Гурмона можно отнести ко всему искусству Григорьева, кроме



*Борис Григорьев "Олонецкий дед", 1917*



*Борис Григорьев "Расея", 1917*



«Расеи». В ней присутствует гротеск, но без иронии, и почти нет поэзии. Во всех работах мастера есть элемент игры, своеобразного легкого театрального дурачества. Таковы портреты Мейрхольда, Добужинского, Шерлинга, Шаляпина, «Intimite» и другие, но не «Расея». Серия серьезна и сделана «реально не до иллюзии. Реально до жути».<sup>8</sup> Впервые представленная на выставке в Академии художеств «Расея» напугала современников. Она сильно отличалась от святой Руси В. Васнецова и М. Нестерова, от почти идеальных крестьянских образов З. Серебряковой и К. Петрова-Водкина, от декоративных фантазий на русскую тему Н. Гончаровой. Григорьев изображает измученных нуждой и войной мужиков и баб, детей, домашнюю живность, простенькие бытовые сценки. За редким исключением (к примеру «Подсолнухи», 1917) фигуры людей изображены на первом плане, как бы предстоящими. Застылость их поз сродни какому-то древнему оцепенению. Время остановилось. В контрасте с скульптурно прописанными лицами почти нематериальный по акварельному легкий пейзаж, с бескрайними полями и притулившимися к земле хижинами. («Расея» 1917. «Земля народная» 1918). Часто в рисунках и холстах художника повторяются одни и те же персонажи. Это девочка, тревожно глядящая исподлобья, обнимающиеся девки, бородатый старик, молодуха с каким-то оловянным взглядом. Т. Галеевой они напоминают «суровые лики древнерусских святых»<sup>9</sup>, но в них нет ничего похожего на святость. Петербургский художник Н. Теплый наоборот считает, что такие лица можно увидеть сегодня у каждой пивной, достаточно много их и среди «новых русских». Действительно, в героях Григорьева есть что-то звериное, в то время как животные смотрят с холстов мудрыми и добрыми человеческими глазами. «В Олонецкой губернии доселе еще – писал в 1918 г. известный этнограф Е. Кагаров, – разлука души с телом представляется в виде отделения какого-то «пара». Душа может принять облик птицы».<sup>9</sup> Думаю, что Григорьев считал, что душа может вселиться не только в «серую утицу», а, например, в корову. Намеренно сжатое пространство холста в картине «Старуха-молочница» (1917) как бы выталкивает на первый план женщину, позади которой огромная коровья морда с большим человеческим глазом. Почти не прописанный фон с деревом и удаленными фигурами не отвлекает внимание от главных персонажей этого, можно сказать, парного портрета. Невольно вспоминаются «Коровницы» (1914) Павла Филонова. Холст тщательно прописан, «от частного

к общему», по словам мастера «упорно и точно нарисован каждый атом». Картина напоминает крестьянское лоскутное одеяло, она и состоит из кусочков многообразного, но единого мира. В нем органично существуют изможденные трудом женщины, их тощие коровы, курицы и петух, диковинные, как на жостовских подносах цветы и плоды. И мир тот важнее маленьких домиков города. Есть что-то одновременно отталкивающее и завораживающее в филоновских и григорьевских образах. Произведения объединяет и присутствующая в них своеобразная гармония людей, антропоморфного животного мира и природы. Они существуют как бы в едином потоке жизни. Филонов неоднократно обращался к крестьянской теме («Масленица», 1914; «Крестьянская семья», 1914; «Воль», 1918 и др.). В отличие от Григорьева он использовал пластические идеи народного искусства, его цветовую гамму, воспринимая их по-своему и перерабатывая в духе филоновской «аналитической формы». Григорьев не создал своей изобразительной системы. Он не ставил себе такой задачи. Живопись его скорее рефлекторно отзывается на страшноватую действительность. Легкий и ироничный «парижанин» вдруг становится серьезным и пишет глубокие психологические портретные типажи. Григорьевские образы созвучны литературе, героям А. Платонова, Б. Пильника, Н. Клюева... О «Старухе-молочнице» (1917) может быть сказано: «с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей», «с тем зорким и до грусти изможденным лицом».<sup>10</sup> По тому же композиционному принципу (сжатое пространство холста и укрупненная фигура, застывшая на первом плане) построены наиболее значительные отдельные образы-картины серии – «Олонецкий дед» (1918), с «великой мужицкой хитрецей в глазах»<sup>11</sup>, и тревожно и безрадостно смотрящая «Девочка с бидоном» (1917) – старуха-молочница в молодости. Работы Бориса Григорьева зримо воплотили черты русского характера: терпение и бунт, сострадание и жестокость, неприятие культуры в западном понимании, скрытую мощь, которая всегда держала в страхе Европу.

Серия «Расея» была продолжена Григорьевым в эмиграции. В 1921 и в 1922 г. в Берлине дважды переиздавался цикл «Расея», в который вошли и новые, по сравнению с напечатанными в 1918 в Петрограде, работы. За границей будут созданы «Лики России», портреты замечательных представителей русской культуры: актеров МХАТа, М. Горького, Н. Рериха и др. «Одно документальное значение «российских»

произведений Григорьева выходит далеко за пределы узко национальных интересов» считал А. Бенуа.<sup>12</sup>

Нужно выделить еще один аспект решения крестьянской темы в начале XX в. Своеобразную опору в очень нестабильном мире ряд художников (З. Серебрякова, Н. Гончарова и др.) стремятся найти, превращая привычные сцены обыденной крестьянской жизни, такие как жатва, беление холста, простая трапеза..., в ритуальное действие. Важное место «бытовые ритуалы» занимают в творчестве Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина. Он родом из небольшого волжского городка. Мать художника из крестьян. Он хорошо знал жизнь простого народа, но изображение конкретных ситуаций не привлекает художника. В картинах «Купание красного коня» (1912), «Мать» (1913 и 1915), «Девушки на Волге» (1915), «Полдень» (1917) Петров-Водкин стремится постичь философский смысл человеческого существования, трактуя сюжеты как ряд вечных явлений жизни и решая их в русле православной традиции. Созданию значительных и величественных образов произведений способствовало обращение художника к традициям ритуальной живописи. В начале XX века были вновь открыты очищенные от позднейших записей шедевры древнерусской иконописи. Первоначально картина «Купание красного коня» была задумана как жанровая сцена, но после знакомства с отреставрированными русскими иконами XIII-XIV вв. композиция изменилась. Центральный образ картин – юноша на коне – приобрел символический смысл. Образ всадника на красном коне как героя и вестника грядущего традиционен в русской иконописи. В первую очередь, он ассоциируется с Георгием Победоносцем. Лаконичность, монументальность композиции, яркая декоративность колористического решения способствовали созданию своеобразного символа, в котором (по словам Д. Сарабьянова) есть нечто от «блоковской степной кобылицы», в образе которой – прошлое России, ее трудная современность и то вечное, непреходящее, что останется за ней навсегда». Традиции русской иконописи нашли отражение и в светлых и возвышенных образах материнства, созданных художником. Обобщая и типизируя лучшее в душевном складе русской крестьянки, Петров-Водкин подчеркивает простоту, трудолюбие, человеческое достоинство, нравственную чистоту. Первой из картин этого цикла стала «Мать» 1913 г. Молодая женщина в розовой кофте и красной юбке сидит, вытянув босые ноги, на зеленой траве высокого холма. На ее коленях младенец. За спиной

уходящие вдаль дышащие покоем поля, прорезанные синью реки и деревянные домики маленькой деревеньки. В пейзаже нет ничего конкретного, это обобщенный образ России.

Образы Петрова-Водкина – идеальны, они живут в гармонии с природой. В его работах можно найти «признаки «общего воздуха», которым дышали философия и искусство и который наделил их общими чертами и помыслами..., в числе таких явлений были учения о положительном всеединстве и концепция софийности, выдвинутые Владимиром Соловьевым в конце XIX столетия и в разной мере развитые его последователями уже в начале XX.

«Умом России не понять, аршином общим не измерить», но русская живопись стремилась воплотить то, что так трудно выразить словами. Образ «народа откровений и вдохновений, для которого нет меры, а одни лишь крайности», народа в котором сочетается православие и атеизм, смирение и бунт, сострадание и жестокость, любовь к свободе и склонность к рабству нашел яркое отражение в искусстве начала XX века.

## THE RUSSIAN IDEA: THE CONCEPT OF CREATOR AND ITS EMBODIMENT IN ART CREATION

*Alla KONONOVA*

*St. Petersburg*

*“I am interested not only in the question of what Russia was empirically but, first of all, the question of what the Creator resolved about Russia, the image of the Russian people being understood by the mind, its idea”*

N.A. Berdyaev

The long-standing argument about the Russian destiny is conducted by “Slavophiles versus Westerners”. Should our country repeat the western way in spite of the big delay or the fact that the Russian predestination in the world is different? Both positions are old-fashioned, but the theme is still vital. At the dawn of the XX century, this theme seriously impacts both the social and political spheres and the cultural life of the country. The report

“Russian idea” by V. Solovyev was published in 1909, although it had been read in Paris in 1888. This report offered a special interpretation of the conception existing in Russian philosophy and literature. This theme was later considered in other works, including those by N. Berdyaev. Berdyaev wrote: “There is the correspondence between the boundlessness, endlessness of the Russian land and of Russian soul, between the physical geography and soul geography... Russia is the whole part of world, it connects two worlds... From the point of view of polarization and contradictoriness, the Russian people can be compared only with the Jewish people, and it is not accidental that the messianic consciousness is well-developed among these people”. The feeling of their own land has always been well-developed among the Russian people. The Russian people have long connected directly with the land. The Slavophiles considered peasant communes the originality source of Russian culture, and narodniks considered these communes the basic setting for socialism. Hatred for the conventionalities of civilized life led Russian literature and art to look for the true life in the life of the people.

“It is not possible to understand Russia rationally, it is not possible to measure Russia using the standard measure”, – wrote F. Tyutchev. Russian painting has tried to embody the things which are so difficult to express using words. The image of Russia is the image of “people of revelation and inspiration for whom there is no measure, there are only extremes”, people in whom Orthodoxy and atheism, humility and revolt, sympathy and cruelty, love to freedom and declination to slavery are combined. This theme is reflected brightly in “Countrywomen” by Maljavin, “Raseya” by Boris Grigoryev, in “Dairy maids” and “Peasant Family” by Pavel Filokov, and in pictures by Natalia Goncharova, Zinaida Serebryakova, Kusma Petrov-Vodkin, Boris Kustodiev, Nikolay Feshin and others.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *О России и русской философской культуре*. М., 1990. С. 44.

<sup>2</sup> Там же. С. 73.

<sup>3</sup> *Глаголь С.* Художественные выставки Петербурга. «Утренняя звезда». 1906, № 32. С. 8.

<sup>4</sup> *Блок А. Л.*, 1936. С. 479.

<sup>5</sup> ГРМ. ОР, ф. 100, ед. хр. 365.

<sup>6</sup> *Пунин Н.* Русское и советское искусство. М., 1976. С. 138.

<sup>7</sup> *Григорьев Борис.* Расея. Петроград, 1918. С. 24.

<sup>8</sup> Гапеева Т. Борис Григорьев. М., 1995. С. 32.

<sup>9</sup> Катагаров Е. Религия древних славян. М., 1918. С. 58.

<sup>10</sup> Русская литература XX века. Т. 2. М., 1997. С. 155.

<sup>11</sup> Слова С. Клычкова о Н. Клюеве, прообразе той картины, цит. по кн. Н.Клюев. М., 1997. С. 21.

<sup>12</sup> Александр Бенуа размышляет. 1961. С. 247.

**ТВОРЧЕСТВО РЕНЕ МАГРИТТА  
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ XX ВЕКА\***  
(«*L'homme du Large*»)

**Анна КОНЕВА**

- *Fantômas!*  
 – *Vous dites?*  
 – *Je dis... Fantômas.*  
 – *Cela signifie quooii?*  
 – *Rien... et tout!*  
 – *Pourtant, qu'est-ce que c'est?*  
 – *Personne... mais cependant quelqu'un!*  
 – *Enfin, que fait-il, ce quelqu'un?*  
 – **IL FAIT PEUR!**

Произведение искусства имеет собственную жизнь. Это всегда «другая жизнь», свободная от воздействия реальности, в том числе и от конкретной, житейской реальности биографии его создателя. Хотя интерпретация определенным образом меняет произведение, открывает новые смыслы, усложняет ассоциации, само произведение закрыто для «постороннего вмешательства», оно хранит свои границы. Своим индивидуальным утверждением – себя как бытия – оно отрицает все то, что не осуществилось.

Проблема интерпретации (как в содержательном, так и в семантическом аспектах) наталкивается на необходимость культурологического анализа. Попробуем взглянуть на одну из ранних работ Рене Магритта «*L'homme du large*» – «Человек простора», написанную в 1926 году.

Черный человек, появившийся из моря ли, или из бездны, или никогда не появлявшийся, с узорчатой доской вместо головы, которая имитирует сострадательный взгляд; он стоит на аморфных осколках уютного мира. Его окружают кусок плетеного стула и фрагмент солидного мраморного камина, его воображение удерживает часть окна и отдельные кусочки пола. Человек-фантом, он странен и словно отстранен от нас, от автора, от самого себя. Природа вокруг него – тоже странная, песчаный цвет пляжа, словно грязный линолеум, омывается волнами темного моря,

без линии горизонта переходящего в безнадежное небо, облака на котором, как белесые пятна, только подчеркивают черноту персонажа.

Картина Магритта – образ-кентавр, явленное бессознательное мастера. Страх сидит внутри художника, и он пишет свои картины, чтобы освободиться. Именно так – писать в отсутствие какого бы то ни было контроля со стороны разума – звучит доктрина сюрреализма, сформулированная А. Бретоном.

Сюрреализм возник, вдохновившись теорией Фрейда, значимость которой для современной культуры трудно переоценить. Исследование структуры сознания человека как трехчастной, открытие в сознании области сокрытого, таинственного, разделение деятельности психики человека на сознательную и бессознательную и, позже, исследование области коллективного бессознательного стало одной из самых популярных для XX века идей. Известно, что Магритт, будучи ребенком, пережил трагедию самоубийства своей матери. Образы воды, рыбы, сокрытого лица (когда труп вытащили из воды, его лицо было закрыто рубашкой) часто встречаются в его картинах. Скрытое стало темой Магритта: все, что мы видим, скрывает что-то другое, существует интерес к скрытому... Этот интерес может перейти в страсть.

В «Человеке простора» мы тоже видим сокрытое лицо и мотив воды – человек из моря, вечный ужас Магритта. Но сам образ воды, который часто встречается в культуре, несет на себе, кроме отпечатка личных переживаний, еще и глубинный архетипический смысл. Образ воды – один из нерелефлируемых образов, которые властвуют над самой рефлексией – столь часто встречается в художественном творчестве, что перечисление примеров заняло бы не один том. Г. Башляр, исследуя мифологию вод, подчеркивает непрерывность бессознательного воздействия образа воды на психику, сознание, деятельность человека. Воображение художника, как, впрочем, воображение любого человека, не просто творит новые образы из реальности, оно творит образы, превосходящие реальность. Воображение позволяет связать воедино рассудочное и бессознательное, обрести целостность и, оплодотворенное талантом, оно позволяет художнику сделать сообщаемым его откровенное видение сокрытого.

Море без линии горизонта, переходящее в темное небо, почти безвоздушное, страшное и манящее: «И, как в стародавние времена, ты сможешь спать в море» (П. Элюар). У Магритта часто отсутствует линия горизонта в картинах: для него, как для древнего человека, свободен





Рене Магритт "L'homme du large" – «Человек простора», 1926

переход между мирами жизни и смерти, пространство сакральное неотделимо от профанного. В мире Магритта усилие преобразования мира мало: стоит лишь погрузить взгляд в бурлящие дали, как тело искажается, предмет теряет свою определенность, образ смещается, приобретающая странность, заставляя человека вновь почувствовать таинственность себя самого и мира вокруг.

Г. Башляр выделяет несколько типов образов вод в культуре, и в образах Магритта мы видим один из самых страшных. Несомненно, это связано с его личным бессознательным, которое трансформировало изначальный архетип, придав ему угрожающий и манящий характер. Море «Человека простора» – это *mare tenebrarum*, море Мрака, в нем явлен ужас древних мореплавателей, травма рождения ребенка, страх перед стихией... «Вода, перемешанная с ночью, – говорит Башляр, – это старые угрызения совести, которые не хотят утихнуть...».<sup>1</sup> В темном море пытается омыться и не может очистить себя провинившаяся душа.<sup>2</sup>

Вода в картине – мертвая вода, материальная опора смерти. Пугающая неподвижность фантомасной фигуры подчеркивает этот акцент. Но мертвая вода *соединяет* – вспомним многочисленные сказки и мифы разных народов о воскресении: там всегда фигурирует вначале мертвая вода, которая восстанавливает телесную целостность, а затем вода живая, которая вдыхает дух. Здесь же на суше подчеркнута фрагментарность, разрушенность мира – ему противопоставлен мир смерти как таинственный, но единый, движимый пусть неясным нам, но законом. И человек без лица, но с выражением, описывающим некую «социальность», совершает бессмысленные действия во фрагментарном мире – пока человек не обретет собственный смысл, он не сможет придать смысл и миру, подозревает Магритт. И тогда – вот она рядом, готовая все поглотить вода, готовое всему придать собственный смысл – универсальный смысл смерти – *mare tenebrarum*, деятелем которого выступает вечный образ Фантомаса. Для того, чтобы обрести целостность мира, необходимо войти в мертвую воду и дать ей поглотить себя. Только тогда мы вновь (или впервые?) обретем свой мир.

Тот же фантомный образ «человека простора» таит и иную странность, его непроницаемость, отсутствие взгляда, лица, его фрагментарная вписанность в мир – непростроенный, как бы вне-социальный, заставляют нас почувствовать жутковатый дымок изолированности,

одинокости, безысходности человеческого существования. Мы вышли из мрака и войдем во мрак, что держит нас в мире? Где те социальные ориентиры, которые были нам дороги еще вчера? Не верь ничему, во что ты веришь! Где место человеку в этом странном мире?

Часть камина – но он больше не хранит тепла, в котором мы нуждаемся, часть пола, стола, окна – но они не составляют целого, столь необходимого нам дома... За спиной у нас море – безбрежный океан смыслов без горизонта, без различий, без маяков – где в этом пространстве смысл нашего существования?

Простор пространства (вопреки легенде, согласно которой Магритт старался называть свои картины случайным образом, имя произведения дает нам ключ к его интерпретации и к его пониманию) есть простор неопределенности человеческого существования. Это то, о чем говорила и писала целая философская эпоха – проблема бытия в мире, «*existenz*», «*dasein*», «здесь-бытие». Кто такой Фантомас? Никто и некто – его бытие неопределенно, его сущность таинственна, его действия таят угрозу. Это одновременно человек в мире и мир, враждебный человеку. Он наделен таинственной силой разрушать – быть может, мир был целым, до тех пор, пока человек простора не разрушил его. Он наделен также таинственной силой сохранять фрагментарность вещей, придавая им смысл – разве не действие человека придает смысл вещи, пусть даже и лишенной целостности?

Начало XX века проходило под знаком формирования новой парадигмы культуры – парадигмы «*existenz*», в которой бытие как предмет философского осмысления становится бытием конкретным. Предтечей новой парадигмы стал ряд идей, которые определили характер новой ментальности и образ картины мира целого столетия. Переломные эпохи всегда порождают странные образы, которые будоражат умы и воображение многих поколений, таковы готические каркасы фантазийных миров исхода средневековья, кентаврические образы сюрреализма, постмодернистские образы-тексты, где смысл витает, словно дух над бездною и тьма носится над водою...

Как прочесть образ, где найти адекватный ему смысл, как соединить его природу с природой нашего понимания, где основание его интерпретации?.. Вопросы, возникающие перед произведением искусства, всегда адресуются интерпретатору, коварно подстерегая каждый неосторожный его шаг обманчивостью многих смыслов.

Особенно сложен анализ сюрреалистического образа, именно из-за его кажущейся конструктивности, рациональности построения – этот образ искушает нас ловушкой искусственной усложненности своей структуры, прочитываемостью смысла. Сюрреалистический образ – плод не только рассудка, но и воображения. Его сущность – вне него, и потому это образ неопределимый, неидентифицируемый. Природа сюрреалистического художественного образа, как правило, двумерна и в этом его загадка.

Эпиграфом к статье служат строки из опубликованного в начале века фельетона, посвященного знаменитому криминальному герою. Этот эпиграф как нельзя лучше характеризует странную и загадочную природу образа. Тем более напрашивается сравнение с Фантомасом изображенной художником фигуры «человека простора», да и сам Магритт, как известно, увлекался историями о Фантомасе. Образ Фантомаса начала века сопоставим с образом Фауста Нового Времени: человек противопоставляет себя вечности или социуму – печально, что в XX веке вместо антитезы «разум – вечный мир» возникает скромненькая антитеза «человек – социум». Фантомас – никто, но все же он некто, он действует и его действие не вписывается в ожидаемый поток событий, а потому пугает. Также и Магритт, мэтр мистерий, начинает действовать в странном мире, пытаясь раскрыть его странность, доведя ее до предела и выведя за пределы возможности человеческого воображения.

Бодлер писал о новой ценности эпохи: «... этот неожиданный элемент, странность, присущ всякой красоте».<sup>3</sup> Там, где Фантомас действовал, разрушая, используя весь свой криминальный арсенал, Магритт творил, создавая образы, воплощающие не только свою собственную фантазию и овнешняя свои детские страхи и пристрастия, но представляя эпоху в целом, ее идеи и чаяния, страхи и надежды, печаль и веселье. Истекая постоянно от болезненности к вдохновению, тайна ведет зрителя через свои сонные воды. Магритт живет тайной – жизнь для него осмыслена таинственным, и это таинственное – образы, являющиеся из глубин бессознательного: «Когда я смотрю на свои работы, – пишет Магритт, – мне кажется, что меня окружает тайна, и в мире нет ей разгадки».<sup>4</sup>

Прекрасные вещи, прекрасные тела через переосмысление собственной телесности открываются нам в образах Магритта через ужас, сопоставимый с экзистенциальным чувством собственной конечности в мире.

Идея телесности становится важна в современности, идея освоения, осознания, осмысления тела – и как моего тела, и как тела культуры.

Впервые в истории культуры проблема телесности возникла в контексте теолого-философских споров средневековья. С тех пор тревожащее ощущение двойственности природы человека, с одной стороны, и важности тела как бытия индивидуального, с другой, звучит непрерывной нотой в культуре. Еще Фома Аквинский говорил о том, что душа может приобрести индивидуальное бытие лишь в том теле, актом которого она является, но как выявить границы и актуальность тела, актом которого является душа? Есть тело реальное, оно есть вещь, часть культуры, знак, порою даже символ, и есть образ тела, который смещает границы реального тела, поскольку как феномен, обнаруживает свой смысл в себе самом, совмещает неясные переживания телесного опыта с личным образом тела Другого.

Образ тела должен быть соотнесен с целостностью моего переживания, но в то же время он являет мне переживание неотвратимой частичности, фрагментарности любой актуализации моего тела. Образы Магритта зримо приводят нас к проблеме переосмысления тела: «Человек пространства» демонстрирует нам тело неопределенное, и потому страшное – что же он делает, этот некто – он пугает! Как и почему он пугает – потому что его тело не проявляется как целостное под взглядом Другого, под нашим взглядом. Он остается Фантомасом, его телесность определена лишь фрагментарно, как явленная через акт: он стоит – и его тело определено тем, на чем и как он стоит, он держит-держится за ручку – и только эта функциональность демаскирует нам его телесность. Наше переживание тела не совпадает с образом произведения, также как и в других работах Магритта, где тело всегда играет роль приманки, фикции, крючка, на которое ловится наше зрительское воображение, где художник играет со смыслом через игру с телом предмета – с вещью, которая хранит свой смысл в границах своей телесности, и трансформируя эти границы как границы образа, художник, и зритель, обретает свободу духа в бесчисленных его метаморфозах – мнимую свободу от телесности, границы опыта, мысли и воображения.

Во многих картинах, как и в этой, Магритт соединяет два тела в одно, так появляется странный кентаврический образ: соединение несоединимого – сущностная черта сюрреалистического образа. Загадка всегда соединяет несоединимое, но именно поэтому она может быть разгадана, в отличие от тайны, которая может быть лишь открыта... Природа сюрреалистического образа загадочна, а не таинственна, ее странность влечет за

собой картезианское любопытство, пробуждает игру рассудка и воображения, и так рождаются новые связи и интерпретации, за которыми спрятана странная суть вещей мира. Магритт исследует элементы вещей мира, стремится проникнуть в них, обнаружить свойство, неотъемлемое от сущности вещи, но кажущееся странным, порой чудовищным – от неявственности своего присутствия. Это – загадка, загаданная художником.

Мир воображаемого взаимодействует с миром реальным и переплетается с ним. Свобода художника в XX веке становится больше материальности мира. Весь мир – иллюзия, игра воображения, море, казалось бы знакомое, вдруг, без предупреждения, внезапно становится грозным небом, окружающим Фантомаса с нарисованным лицом; облака, такие настоящие, даже и нарисованные, вдруг оказываются изнанкой занавеса, который вот-вот закроют... А за изнанкой мира – черная пустота, возможно, это пустота нашей души, которая не может реализовать себя в творческом порыве, натываясь на зловещую материальность мира вещей, не будучи в силах выйти за пределы, очерченные строгим взором нашего подсознания, оставаясь пленником собственного воображения. И стражем изнанки мира стоит безмолвная фигура Фантомаса – некто, который пугает...

## THE SURREALISTIC IMAGE IN THE CONTEXT OF IDEAS OF THE XX CENTURY

*Anna KONEVA*

*The Russian Institute for Cultural Research, St. Petersburg*

The problem of interpretation (in both the aspects of content and semantics) gives rise to the necessity of conducting cultural analysis, which can rest upon realizing the meaning of a work through the author's attitude toward a culture or cultures, or upon the analysis of the work itself as an artifact of culture, or upon an analysis of the work as a system of artistic images viewed in the light of those ideas which determine the peculiarities of a particular cultural epoch.

The subject of our analysis is one of the early works by Rene Magritte "L'homme du Large" – "A man of space" – which was written in 1926.

The beginning of the 20 century is marked by the formation of the "existenz" paradigm, where existence as an object of philosophical comprehension becomes a concrete, irreplaceable existence-existing "here-and-now".

This new cultural paradigm was portended by a number of concepts which determined the character of the new mentality and the worldview of the entire century. Turning-point epochs always produce artistic forms which excite the mind and imagination of several generations, as did the Gothic frameworks of fancy worlds at the end of the Middle Ages, with their centaur figures of surrealism and post-modernist image-texts, where meaning wanders as a spirit over abyss and darkness floats over the water.

How can this image be comprehended? How can we discover meaning that is adequate to it? , How can its nature be combined with that of our comprehension? Where is the basis for its interpretation? Questions emerging from an encounter with a work of art are always addressed to the interpreter, and they must guilefully trap his every incautious step with the delusiveness of many senses.

Imaginary worlds interact with the world of reality and interlace with it. In the XX century, the artist's freedom surpasses the materiality of objects. The entire world is an illusion, a freak of the imagination. The sea, though seeming familiar, suddenly, without warning, turns into a threatening sky, surrounding Phantasmas with a painted face. Clouds, so real, though pictured, suddenly appear to be the back of a curtain which is just about to be dropped. And behind the back of the world – there lies dark emptiness. It may be the emptiness of our soul, which appears to be powerless to realize itself in a burst of creative work. This soul is facing the ominous materiality of the world of things, and it is incapable of transgressing the bounds outlined by the severe look of our subconsciousness. It remains the prisoner of its own imagination. And there, standing guard at the back of the world, the silent figure of Phantasmas is someone who frightens.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ, грант № 03-06-80217.

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

<sup>1</sup> Башляр Г. Вода и грезы. М. , 1998. С. 147.

<sup>2</sup> Образ угрызений совести, приведенный Башляром заставляет вспомнить поэтическую метафору древнерусской мифологии: совесть – это зубы бога Варауна, которые грызут (!) провинившуюся душу.

<sup>3</sup> Waldberg P. RenÅ Magritte. Bruxelles, 1965. P. 24.

<sup>4</sup> Сильвестр Д. Рене Магритт. Каталог выставки. СПб., 1998. С. 12.

**«ИЕРАТУРА ПРОРЫВА»<sup>1</sup>**  
**(О живописи Михаила Шварцмана)**

**Жанна БРОВИНА**

Каждый наш текст отсылает к тем текстам, которые нами прочитываются, и о которых мы размышляем. Необходимость (или потребность) высказаться определил тот факт, что Михаил Матвеевич в беседах со мной многое прояснял и показывал, особенно в первые годы нашего знакомства, и что я и тогда, и сейчас как художник воспринимаю для себя личность и творчество М.М. Шварцмана как учительство. Возможно, мой опыт осмысления творчества этого художника может для кого-то оказаться полезным. Тем более что работы Михаила Матвеевича являются для меня текстом, читаемым и переживаемым мною уже более тридцати лет.

Вот пример нового для меня тогда ряда, вошедшего в мой мир в самом начале семидесятых с появлением учителя:

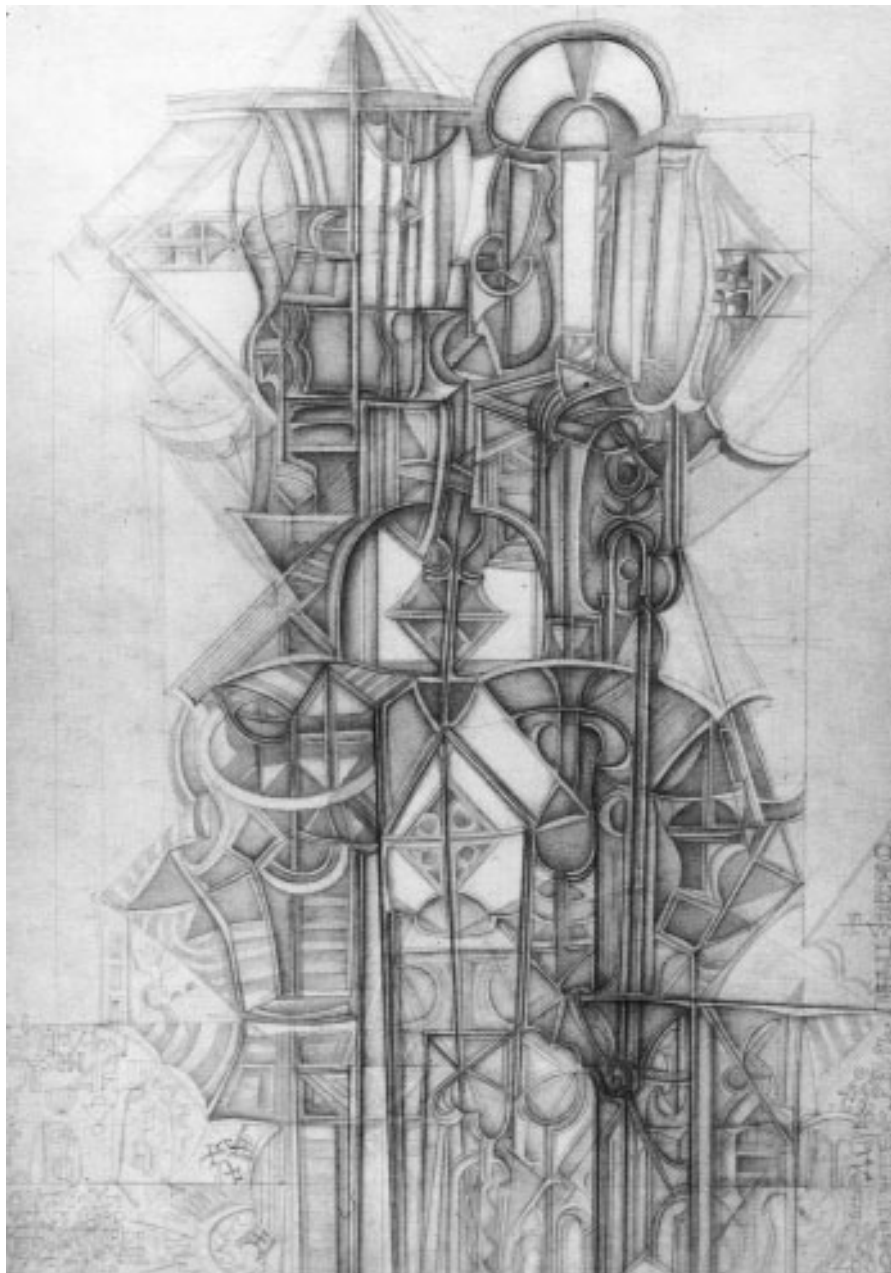
*не феномен, но ноумен  
 не чувственное, но сверхчувственное  
 не профаническое, но профетическое  
 не преходящее, но пребывающее  
 не де-формация, но транс-формация  
 мистический опыт  
 свидетельство  
 остраннение  
 оплотнение  
 входы и выходы*

*Ничего не должно форсироваться волевым усилием.*

*Работа, духовно инспирированная, проходит стадию чувственных постижений мира, эмоционального их выражения, и, преодолевая это, остранняясь, оплотняясь, пластически закрепляется.*

Процесс созидания нового духовного пространства связан с постоянным обновлением поверхности, вбирающей в себя весь смысл прожитых трансформаций, проходящих последовательно – в процессе работы – три стадии развития: инвенция – метаморфоза – преобразование.





*Евгений ШВАРЦМАН. Структура 1, 1977*

И очень часто – псалмы – как начало и конец, как реальность связи .

И – «верим не просто во Христа, но во Христа распятого и воскресшего».

*«...не жертвы прошу, но милости...».*

\* \* \*

Захваченность дара художественного мышления даром пророческой интуиции вынесла созерцающее сознание художника М.М. Шварцмана в новое метафизическое пространство, прочертив линию столь же новой фигуры речи – иературы. Эта линия прошла через сердце художника.

Фигура. Это понятие открывает множество словарей. Человеческая фигура, геометрическая фигура. Или: фигура танца, пластическая фигура. А еще: ритмико-синтаксическая фигура. И: фигура выражения, т.е. процесс овладения языком, фигура речи.

Знакомый и незнакомый мир. Эффект нашего узнавания оттого, что мастер говорит с нами языком рефлексий. И таким образом заложенное в форме переживание вечного, общего для всех нас, становится доступным.

Фигура, иература развернута на тебя своим внутренним пространством, т.е. обращена к тебе. И ты стоишь перед ней, и вы должны друг другу открыться, должны предстать друг перед другом, потому что смысл: диалог – души с душою – этой «монады», ваше со-гласие и – катарсис...

Это надо пережить хоть в каком-то приближении к тому прожитому художником становлению этого пространства, разворачиванию интуиций художника. Когда он стоял перед – сначала белой левкашеной стеной и потом, через стихию рождения и трезвение послушания – к предстоянию друг другу – «художника и модели».

Надо встать перед работой, подобно ей распластаться открыто и свободно. Это как детям, начинающим играть на фортепиано, «ставят руки»: рука должна быть свободна, не зажата в плече, локте и кисти – и тогда ее движение будет подобно движению самой музыки, и тогда ее движения будут крылаты.

Таким образом при-открывается созерцаемая тобой тайна и ты, обретая оба пространства, пребываешь одновременно и внутри композиции, и внутри себя.

Весь поток жизненных впечатлений, душевных движений в пространственно-временном токе со-бытия, – события, образно формулированного языком прото- и мета-форм, – преобразуется в фигуру новой онтологической красоты.

Пластическая метафора в процессе преобразования – «чудо одинокого преобразования» – (А. Блок) – из образа бытие-в-мире запечатлевается более устойчиво в образе бытие-в-себе.

Событием для нас может стать и тот факт, что художник оставил нам некоторые работы разной степени завершенности. Мы, таким образом, можем увидеть, почувствовать и понять разные стадии процесса возникновения иератур, приблизиться к пониманию переданной нам тайнописи мастера, т.е. в какой-то степени пережить со-бытие с ним. И еще нам может открыться глубинный смысл словесных текстов Михаила Матвеевича, полных пронзительной искренности, благодатной подлинности и библейского пафоса. Оба текста, обе формы высказывания свидетельствуют друг о друге. Оба пути к бытию сходятся.

\* \* \*

«Обиталища» – первоначальное название работ-иератур. Обиталища – это среда обитания божественных энергий, угаданная, услышанная, помысленная, осмысленная и оформленная художником, где само слово – обит-алище (корень обит-ание, обит-ель) несет в себе знак сакрального.

Форма, образуемая при этом, не есть свойство материи как таковой, не есть конструкция, даже и сама по себе (дома, кристалла...).

Формообразующим началом является сам процесс обитания.

Есть форма-обитание, форма обитания, пребывания, присутствия... Присутствие есть смысл этой формы. И потому: не структура, не архитектура, а иература. Иература – формо-образ-ующее начало, образ. Образ, являющийся одновременно означаемым и означающим – с и м в о л, знак.

Среда обитания – знакомая и незнакомая, т.е. разглядывание, вглядывание. Пространство дробится, обустраивается, почти предметно, и в то же время, вся фигура – полет – обзор – ландшафт – мета-ландшафт – лик земли, запах ее...

Мета-ландшафт в каждой работе по-своему выстраивает свои метамаршруты:

1. Можно идти за вибрацией цвето-плоскостей.

Пространство в работах Шварцмана многоуровнево, слоисто. Каждая фигура, несущая внутри себя многомерность слоев и уровней, сама тоже является некоторой ступенью в пространственно-временном миропорядке, что видно почти во всех композициях: верх и низ открыты, – и что связано с иерархической особенностью иератур. Верх обычно обозначен предпочтительной направленностью композиции и света. В то же время работу можно переворачивать, и композиция, так или иначе выстраиваясь, будет, «не падая», застывать в плоскости картины.

Сама живопись – на сближенных тонах, не открытая – сосредоточенна, часто выдержана в одной по преимуществу гамме – или теплых, или, наоборот, холодных цветов.

Цветовые поля мерцают, сверху тронутые светом, то, вызванные взглядом, выступают из плоскости картины, то уходят за – плоскость. Пространство вибрирует, расходясь от центра, сердцевины иературы к периферии.

Этому вторит драматургия развертывания или стягивания пространства. Кажущаяся трехмерность опрокидывается многомерностью. Плотность оказывается плоскостью, поднятой светом. Плоскости отсылают друг к другу, окликают и откликаются. Лево-право – рифмуются, противостоят и одновременно вторят друг другу. В результате вся фигура раскрывается и повисает в плоскости картины, словно бы обретая свое место и свое время – свое сейчас.

Раскрытость – распластанность, м.б. распятость – крест – крестообразное пересечение объемов – переходит в распахнутость крыльев – крылатость.

Прорубленные окна, пути – ослепительно белого цвета – «обретенного времени» – белые крылья вечности. Живописные мерцания и плоскостные вибрации – живое дыхание живописной поверхности.

2. Можно выстраивать композицию линий, поющих, свободных или напряженных, пульсирующих, огибающих и огибаемых. Иногда линии заваливают углы плоскости, а иногда подчеркивают острые абрисы метафигур. Окаемом, мостом, перекинутым над- и через-, аркадой? прочерчивает свой путь особая, шварцмановская, уплощенная кривая или подковообразная. Пружинящая сила и след распрямляющейся дуги. Ностальгия объемно-выступающих линий под поверхностью сверху про-

писанной плоскости. Линии, ограничивающие объемы, организуют общий строй композиции.

3. Можно следить за ритмическим развитием композиции работы; ступени, движение вверх может быть остановлено, уйти вглубь или в сторону, может низвергаться и снова набирать высоту. В результате общего композиционного строя взгляд постепенно поднимается вверх, опираясь на «плечи» плоскостей и «поручни» линий. И, проходя новые пути и сферы обитания, останавливается там, где финиш оборачивается стартом.

4. Можно разглядывать, вглядываться, углубляясь, в композиции «второго плана», их *inter ieur*. Втягивающие воронки входов и раструбы выходов, выходы – «устья» (Шварцман), устья реки, времени. Поверхности, их образующие, могут огибать нечто и в то же время быть огибаемыми, – пространство внутреннее переходит в пространство внешнее и наоборот. Вход и выход – вдох и выдох.

5. Можно отдаться живописной магии орнаментально-декоративного письма, перетеканию цвета, любовно сотканному узорочью орнаментального языка. Здесь свет дробит цвет, рассеивает в пространстве и вновь собирает, формульно выстраивая всю плоскостную поверхность фигуры.

6. Можно постигать смысл цвето-тоновой организации: вибрации переходов, отблесков; тайнопись входов и погружений.

В те моменты, когда наш взгляд уходит в сумерки плоскостных проемов, или даже в узкие пролеты скважин, и удерживается там этой сумеречностью, возможно, вероятно, говорить о наличии супрематического сознания – в этом месте. Но это не есть место выпадения из фигуры речи, не есть место, лишненное сознания. Наоборот, это есть место наиболее спрессованных трансформаций, возможно, трансформаций разноосно ориентированных и болевых (но не болезненных) сдвигов, предъявляющих пространственно-временную дву-ликовость создающего равновесия: с одной стороны – тотального растворения, с другой – столь же тотального оплотнения.

И только заинтересованный, при-страстный и со-творческий взгляд может «поднять» это место с тем, чтобы открыть живое дыхание и пульс этого пространства. То есть любое место, как и все пространство иературы, – до последней точки – доступно проживанию в свете созрающего сознания.

7. Можно ходить путями света или не-света.

И снова белый цвет, «белый свет», как высеченная искра, как дуга разряда, как помета, как световой знак, как знак славы, как асист, – поднимает плоскости, скользит по линии световой отметиной, часто удваивая, утраивая линию – расщепляя ее. Белый цвет – это еще одно измерение.

8. Можно убедиться в очевидной тактильности взгляда, который заморожено ощупывает каждый элемент притягивающей, рельефно проступающей поверхности. Таким образом зацепленный взгляд отыскивает все премудрости обитания каждого элемента в общем пространственно-временном токе сознания. И именно так мы обретаем образ этого элемента в себе, вбираем его в себя.

Именно так происходит обретение пространства и времени на путях иературы, т.е. обретение себя.

«От мира нам надо только самих себя». (Н. Постолова)

Но именно на этих путях, на этих «тропах» мы можем встретиться с автором...

Линии, как и свето- и цвето-плоскости и все другие элементы, – синергично создают, творят новый язык, формируя фигуру речи, речи внятной, подвижнической и созерцательно отрефлексированной, открытой, таким образом, и нашему созерцанию.

\* \* \*

Поэтический дискурс прочтения заявляет о себе почти тотальной ассоциативностью мышления: а именно – предъявлением музыкально-пластической метафоры. Ансамбль – вот оно, пересечение пространственно-временных координат – архитектурный ансамбль и музыкальный ансамбль. Звукорождающий «органум».

Орган – это и пластический троп, и зрительный ряд (очертания, внутреннее устройство); это и рефлексия высокая и малая (музыкальная), это и смысл – единое, архитектурно выстроенное сложное звуковое пространство – полифония. Устремленный вверх абрис, ступенчатость восходящих вертикалей.

Взгляд касается клавиатуры плоскостей, переводит регистры линий. Открытые полости резонируют, из их взаимодействия: пересечений, схождения и расхождения, – рождаются звуковые полифонические структуры.

Звук, исходящий из самых сокровенных глубин, звук, пронзительный и одновременно прикрытый. Уже потом вступают другие голоса – свободное развертывание темы, тем. Струение, пронизание всего пространства обитания, противосложение и нарастание голосов образуют полифоническую музыкальную фигуру.

Постепенное, поступенное замолкание. Скорбное величие хора («Ричеркар») или «...жертва вечерняя...». Это уже не сами звуки, а их послезвучие – длящееся...

Затихание. Тишина пережитой экспрессии, драматургия ритмических фигур звуко- и видео-ряда. Совпадение этих фигур, остановленных статикой ровного дыхания больших плоскостей и объемов. Застывшая музыка сфер.

Последним уходит тот первый, изначальный звук, его уже едва различимая пронзительность успокоена красотой обертонов. Успокоена и утешена. Утешение. Утешитель.

Так вот, оказывается, какие духовные пространства оставил нам художник...

\* \* \*

Рисунки Шварцмана – всегда дневники...  
и совершенно «открытое небо» – рисунки иератур.

### «Лику»

Лик – образ нашего внутреннего или образ вечного внутри нас.

Лик – вертикаль и горизонталь, их перекрестие – средостение. Вертикаль носа замыкается печатью молчания на губах. Горизонталь – средостение и средо-точие: среда точек – зраков – образует фигуру самой чистой и непосредственной речи – речи не губ, но глаз – взгляда.

Остраненный взгляд погружен в самоё себя, в глубь неизреченных тайн. Вознесенные дуги бровей образуют «круги зрения» (Нонн Панополитанский – С. Аверинцев), созерцающие эти глубины.

Распахнутая крылатость надбровных дуг ступенчатостью повторных абрисов и светотональной напряженностью провалов между – или, наоборот, покоем цвето-плоскостей между – ступенями – усиливает созерцающее начало.

Острота скрещивания дугообразных плоскостей крыльев, постепенно выравниваясь и сглаживаясь, трансформируется в полёт единой дуги,

охватывающей и венчающей лик. На самом верху – «шапка» (Шварцман), упирающаяся в верх изображения.

Здесь, может быть, именно здесь – где верх, – становится ясно, что: и этот каскад надбровных дуг, и это навершие, обрамляющее и венчающее лик, и эта «шапка» – всё это не «атрибутация» (Шварцман), – здесь нет личного и доличного, это все суть самого лика, его пластическая сокровенность, его смысл. Здесь нет атрибутов фигуры и одежды, но есть единство красоты формы и красоты прозрачного темперного письма, проницаемость покровов.

В этих «ликах», может быть, впервые зародилось и проявило себя единое пространство как таковое, иература. Иература как формообразующий принцип и как символ этого сокровенно созерцающего сознания.

Ступенчатость расширяющихся «кругов зрения», захватывающих таким образом и а ш взгляд, трансформируется уже в наше в и д е н и е. Зрение крылатой фигуры и наше углубленное созерцающее зрение, встречаясь в плоскости картины, становятся нашим видением.

Интересно то, что художник, давно преодолевший антропоморфность, снова заговорил о «ликах» в конце восьмидесятых: «...«Ликовые» или «протофеноменальные» «иературы» появляются у меня и сейчас. Мало того, я думаю, что к ним еще придется вернуться более основательно...» (Шварцман). Конечно, он говорил о неведомых нам новых трансформациях и о новом языке, интуитивно им прозреваемом.

Но мне слышится в этих словах и некая тоска по тем откровениям, полученным им в общении с «ликами», тем более что «...человек же, в его сакраментальном смысле, всегда будет интересен, и, прежде всего, художнику...» (Шварцман).

\* \* \*

«Михаил» («Имя собственное»), «Благой вестник», «Давид», «Вестник синий», «Иерархия сыновняя», и «Вестник утра» – каждый из этих «ликов» может благодатно удерживать и наполнять и сердце человеческое, и храмовое пространство новой, свежей, живой энергетикой красоты и света, глубин и высот предстояния.

Череда свидетельств, призвавших художника, запечатленных им, претворилась мощным высказыванием третьего тысячелетия, как говорил сам художник, – высказыванием, выстроившим целую стену иератур, стену проницаемую и развернутую-на-нас.



Возможно, они могли бы наполнить собою и своей созерцательной энергетикой пространство, близкое к храмовому – ведь есть же в Америке межконфессиональная «Часовня (капелла) Ротко». А в Европе – доминиканская Schapel of The Rosary Venze, где в самом храме – по боковым стенам – черным по белому кафелю композиции Анри Матисса. И витражи Шагала в церквях Великобритании и Франции, в соборе в Реймсе, в капелле в Асси, в соборе в Майнце...

## **“HIERATURE OF BREAKTHROUGH”<sup>2</sup>** **(On the painting by Mikhail Shvartsman)**

*Janna BROVINA*  
*St. Petersburg*

For thirty years, I have been «reading» and absorbing works by the Moscowite Mikhail Shvartsman. Being an artist myself, I apprehend Shvartsman’s personality and his works as a preceptorship.

Having both a gift for artistic creation and a gift for prophetic intuition, the contemplative consciousness of the painter Shvartsman drifted into a new metaphysical space, characterized by the new trope – *hierature*. “In hierature (Shvartsman’s neologism, derived from ‘hierarchy’ and ‘hieratics’. – *J.B.*) human mystical experience is found architectonically compressed” (Shvartsman).

The figurative hierature adverts the viewer toward the revealed inner space of Shvartsman’s paintings, while it simultaneously directing the meaning of his work outward toward the viewer. The revealed inner space of meaning and the outward expression of meaning are considered dual facets of both the painting and the viewer. Thus the mystery beheld by the viewer is put ajar; being aware of both dimensions, one abides inside the composition and, at the same time, inside oneself.

Every piece by Shvartsman teaches in its own way:

1. One may follow the color-plane vibrations. Each figure, multi-dimensional in itself, in turn represents a step into a spacio-temporal universe, which is connected to the hierarchical particularity of the hieratures. The color-planes flicker, touched by light from above; then immediately recess

behind the light. The apparent three-dimensionality is refuted by multi-dimensionality. A hollow turns out to be a plane, heightened by light. The windows cut through, the ways – the color of dazzling white – of “new-found time” – appear to be the white wings of eternity.

2. One may edify a composition of lines, chanting, fluent or strained, oscillating, leading around or being led by something. By tracing a bridge span, crossing over and through, one reads the special flattened curvature of space authorized by Shvartsman.

3. One may follow the rhythmical development of the composition. The general compositional structure raises the eye gradually to the uppermost finish, which turns out also to be the beginning.

4. One may peer into the recesses of the secondary-plane compositions, and into their interior. The funnels sucking in and letting out, the inner space converting into an outer one. Entry and exit, inhale and exhale.

5. One may give oneself up to the painterly magic of the ornamental brushwork.

6. One may ponder the meaning of the color-tone organization. At the moment our look deepens into the dusk of openings and is retained there by the twilight, it is possible at this point to sense the presence of supreme consciousness. This point is not devoid of consciousness. On the contrary, it is the point of most tightly compressed transformations. Only the interested, co-visionary look can fathom this place and detect the live breath and pulse of the space Shvartsman has created.

7. One may trace the ways of light or non-light, following the white color, the white light, into another dimension.

8. One may ascertain the apparent tactility of sight which feels, spell-bound, each element of the gravitating relieved surface. By appreciating this tactility, we attain the image of this element in ourselves.

By following the hierature in these ways one retrieves space and time. In going these ways, one retrieves oneself, and one may meet the visage of the author: the image of our inner self, and the image of the eternal inside ourselves.

Looking at «visage-hieratures» by Shvartsman, one gets clear about the absence of clothing and bodily particulars; all depicted forms the gist of the visage, its plastically arcanum, its sense. The unity of a new ontological beauty is present here. The unified space as such, the hierature, maybe reveal itself first in the “visages”.

The succession of evidence converted into a mighty proposition erecting quite a wall of hieratures, a wall penetratable and adverted towards us.

The hieratures could fill up with their contemplative energy a space close to that of a temple.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Иература прорыва» – название одной из работ М. М. Шварцмана.

<sup>2</sup> The name of a work by M. Shvartsman.

## ТВОРЕНИЕ – ТВОРЧЕСТВО – РЕПРОДУКЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ // MYTHOLOGICAL EXPERIENCE



### ОТ КРИЗИСА РИТУАЛА К ГЕНЕЗИСУ СЮЖЕТА

*Андрей КАЯТКИН*

Очевидно, корни генезиса сюжета необходимо искать в происхождении человека как феномене социального порядка. Лишь там и лишь тогда человек примитивного сознания покидает уют мифо-ритуального видения, когда начинает *не совпадать* с ним, становится нетождественным ему. В точках *несовпадения* человека мифопоэтического сознания мифо-ритуальному содержанию стоит искать зерна сюжетного повествования. Необходимо согласиться с тем, что подобного рода точки в развитии культуры, в том числе и тотемистической, всегда обретают форму кризисов сознания. Для сюжета как формы объективации художественного смысла актуальными, с нашей точки зрения, можно считать три модуса сознания, обозначаемые В.И. Тюпой как Мы-Сознание, Он-Сознание и Ты-Сознание.<sup>1</sup> Переходы от одного модуса сознания к последующему отражают основные, по-нашему мнению, этапы в становлении сюжета. Внутри каждого модуса сознания утверждаются различные способы идентичности человека. Попытаемся аргументировать нашу мысль.

Прежде чем вести разговор о «кризисе ритуала» необходимо сказать несколько слов о собственно ритуале и о специфике мышления его

порождающего. Вслед за В.Н. Топоровым нас будет интересовать ритуал в его «сильной позиции», понимаемой как «идея или эйдос ритуала», наиболее отчетливо проявившегося в «космологическую» эпоху. Основополагающим, структурообразующим ритуал компонентом является «дифференциация элементов Космоса и Хаоса» и интеграция элементов Космоса в *целое*.<sup>2</sup> При этом по истечении времени или по обстоятельствам (засуха, наводнение и т.д.) ритуал необходимо повторять, поскольку энергия миропорядка истощается и установленная ритуалом граница становится проницаемой для деструктивных элементов. Отделение космоса от хаоса, таким образом, мыслится архаическим сознанием как обратимый факт, а социальное целое характеризуется признаком неустойчивости.

Реконструируемый В.Н. Топоровым «основной ритуал» мифопоэтического сознания, разделяющий сферу космоса и хаоса, устанавливает границу и между социальным и природным, парадигматически увязывая ее с первой оппозицией. Социальный миропорядок на этой стадии, уязвим, требует постоянного возвращения к его установлению и поддержанию. Принципом идентификации человека на этом этапе можно считать осознание нетождественности *человеческого природному*. Характер необратимости социального устройства становится возможным лишь благодаря ритуалам инициации, сохраняющим социальный мир фактом его постоянного пополнения, аккумуляции. Именно в ритуалах инициации обнаруживается «модель всякого повествовательного текста»<sup>3</sup>. Но, признавая событие инициации зерном сюжетного повествования, основанием археосюжета, необходимо учитывать несводимость к ритуалу последующих традиций сюжетосложения с их собственными ценностными установками, определяемыми разными модусами сознания. Попытаемся охарактеризовать данные ценностные установки и механизмы их перехода, значимые для сюжетной организации. Нами выделяется два таких перехода. Для прояснения первого обратимся к работам О.М. Фрейденберг.

В статье «О системе литературного сюжета» О.М. Фрейденберг пишет: «Сюжет есть сжатый конспект представления. Как одна из форм, передающих представление, сюжет генетически однороден другим его формам: слову, образу, действительности etc.»<sup>4</sup> В этом кратком замечании представление выступает в концепции О.М. Фрейденберг в качестве свойства сознания, наряду с креативностью, являясь,

по существу, его синонимом. Природа мифологического представления имеет коренные отличия от представления не мифологического или *классового* в определении Фрейденаберг. Во «Введении в теорию античного фольклора» она пишет: «Представления могли быть только образами и ничем иным, потому что «образ», как бы мы не мудрили, есть зрительный «внешний вид», зрительная «наружная сторона» предмета. Пространственные, ограниченные внешней зрительной данностью, однократные и неподвижные представления порождали «образы», в которых при всей их суммарности не содержалось ни доли обобщения... Для первобытного общества весь мир оборачивался своей видимой стороной, причем все члены этого общества имели совершенно одинаковое представление о том, что видели».<sup>5</sup>

В понимании О.М. Фрейденаберг природы мифологического представления отчетливо просматривается влияние работ Л. Леви-Брюля. В частности, анализируя языки «низших обществ», он приходит к аналогичным заключениям: «Общая тенденция этих языков заключается в том, чтобы описывать не впечатление, полученное воспринимающим субъектом, а форму, очертания, положение, движение, образ действия объектов в пространстве, одним словом, то, что может быть воспринято и нарисовано. Языки стремятся исчерпать пластические и графические детали того, что они хотят выразить».<sup>6</sup> «Зрительная данность» окружающего человека мира определяет структуру его представлений, а следовательно, и мышления. В данном случае речь идет не об объективности первобытного мышления, которое по Леви-Брюлю имеет мистический характер. Проявляемый первобытным мышлением интерес к внешней стороне предмета связан с другой основополагающей чертой представления этого общества, человек которого «не только имеет образ объекта и считает его реальным, но и надеется на что-нибудь или боится чего-нибудь, что связано с каким-нибудь действием, исходящим от него или воздействующим на него. Действие это становится то влиянием, то силой, то таинственной мощью, в зависимости от объекта и обстановки, *но само действие неизменно признается реальностью и составляет один из элементов представления о предмете* (Курсив мой, – А.К.)».<sup>7</sup>

Таким образом, интерес первобытного сознания к «видимой стороне мира» с его пространственными характеристиками получают свою актуальность и концептуальность для человека примитивного общества в ритуале, который выступает в качестве механизма *визуализации*

реальности действия. Ритуал сочетает в себе два характерных для мифологического представления элемента: действенность и зрительность.

Мы склонны видеть признание О.М. Фрейденберг первичности ритуала, действенной формы в передаче представления по отношению к слову, хотя здесь речь не идет о первичности происхождения. Скорее можно говорить о том, что именно действенность первоначально выступала «фактором» в осмыслении действительности, в то время как слово было лишь «фактом» культуры. Как пишет И.В. Пешков, «звуки, производимые человеком могли сначала дублировать показательную, действенно-пластическую семиотику тотема, а вне зрительного показа, вне основного тотемифа (например, охота на зверя) могли заменять этот показ, быть слуховым эквивалентом зрительных образов. Из этих зрительно-слуховых коррелятов могли развиваться первые предсловесные комплексы звукового языка».<sup>8</sup>

Теперь все выше сказанное спроецируем на категорию сюжета. В самом широком смысле представление в концепции О.М. Фрейденберг мыслится как «пред-стояние» человека и мира. Тезис Фрейденберг о том, что литература движется от «внешнего изображения к внутреннему», придает представлению ценностный оттенок. Для мифологической формы сознания предстояние реализуется в ритуале, который призван отделять сферу космоса от хаоса, видимого от невидимого. Лишенное понятия об единичности мифологическое сознание выстраивает последнее через представление о множественности. Человек с мифологическим сознанием в этом случае в представлении возникает как феномен, который объединяет в себе первое лицо единственного числа «я» и первое лицо множественного числа «мы». Как пишет И.В. Силантьев, «с точки зрения исторической эстетики первичным субъектом эстетического акта «на первых порах общественности» выступал не столько индивид (которому как личности еще предстояло оформиться), сколько группа, некая *общность* как *квази-личность* – общность участвующих в ритуале и обряде».<sup>9</sup> Возникает такая структура как Я-МЫ или «коллектив». Как пишет Фрейденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра»: «Сюжет имел стадию долитературную и даже дословесную, когда его морфология совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи, мира действующих лиц, с которым он был слит».<sup>10</sup> Эта, по словам Фрейденберг, самая ранняя стадия сюжета соответствует, по-нашему мнению, структуре МЫ-Сознания. Воплощение этой

структуры мы склонны видеть в феномене тотемной маски, представляющей собой, как не парадоксально, идею человека внутри первобытной культуры.

Далее Фрейденберг говорит о словесном этапе сюжета, который «частично остается в действенном и вещественном виде, а частью сливается в дальнейших судьбах с языком». <sup>11</sup> В представлении данный этап формирует такой тип предстования, в котором вызревает третье лицо «он», по-прежнему соотношенное с конструкцией Я-МЫ. Можно говорить о появлении категории «другого» в терминологии М.М. Бахтина. Но здесь есть существенная разница, которая заключается в том, что «другой» данный через форму третьего лица «он» не требует прямого словесного контакта. Третье лицо «он» оформляет границу возможного визуального контакта, но не контакта речевого. Граница задается как чисто пространственная категория. Семантический диапазон «другого» в форме третьего лица может быть рассмотрен через оформляющуюся оппозицию «чужой – свой». Позиция «другого» как третьего лица, по точному замечанию А. Понцо, «абстрагирующаяся от **я** и **ты**, от неповторимой индивидуальности каждого, от первичных реальностей самой жизни, подчиняющая все это концептуально отвлеченным обобщениям, генерализациям». <sup>12</sup>

На наш взгляд, данный тип представления формируется в так называемых ритуалах инициации, которые являются кризисной формой мифоритуальной культуры, поскольку, с нашей точки зрения, в них начинает зарождаться представление о «другом». Отличие ритуала инициации от «основного ритуала» заключается в том, что инициация разворачивается внутри «социального», идентифицируя членов данного социума на основе визуального противопоставления. Проблема идентичности человека в системе Он-Сознания решается в рамках пространственно-визуального противопоставления «другому». При доминировании «действенности» внутри культурного целого слово может быть востребовано лишь в его «изобразительном» потенциале, в русле которого «человек» возникает как концепция «третьего лица». Идеальное воплощение этой концепции человека (героя) мы находим в жанре волшебной сказки.

Совсем иной тип слова становится предметом исследований М.М. Бахтина, особенно ярко проявившегося в работе о Достоевском. Развитие и историю романного жанра можно представить как «соотношение в существовании и взаимодополнительности, – пишет Н.Д. Тамарченко,



– двух противоположных (по-видимому, и функционально, и генетически) типов слова: прямого одноголосого и двуголосого «двояконаправленного». <sup>13</sup> Данное соотношение двух типов слов, очевидно, можно представить и в виде двух разных эстетик слова, актуализирующих различные возможности слова. Если первое слово (одноголосое) актуально в пределах «моего» со-бытия с «другим» воплощенного в форме «третьего лица», противопоставленного лишь по линии визуальной акцентации (акцент зависит от степени пространственной приближенности в рамках оппозиции «своего и чужого»), то для «двуголосого» слова структурно значимыми становятся два акцента разных голосов: «я» и «ты». «И здесь изменился и смысл, – пишет В.С. Библер, – того «теоретического чувства» (Бахтина), что положено в основу эстетической деятельности. Я упоминал, – пишет далее Библер, – что в «Авторе и герое» это было видение, зрение. Эстетическим демиургом был глаз. В «Поэтике Достоевского» эстетическим демиургом оказывается *слух*, и, соответственно (наконец-то), – *речь*. И сразу все сместилось. Видеть себя я могу лишь как Нарцисс, – в зеркале, маргинально – по отношению к основной миссии зрения. *Слышать* себя (свою речь) я могу (я должен) *всегда*, по сути дела, *по сути самой речи*». <sup>14</sup> Формула Библиера об эстетическом демиурге *глаза* и *слуха* (речи), с нашей точки зрения, подходит для определения эстетик двух типов слов, соответственно, одноголосое слово вписывается в эстетику глаза, двуголосое – в эстетику слуха. Соотношение данного утверждения, с выше предложенными рассуждениями, нам видится следующим образом.

Событие как фундаментальная категория в осмыслении сюжета в двух обозначенных типах слова проявляется по-разному. В первом случае мы сталкиваемся с событием воплощения «другого» в формах третьего лица, «связывающего героя с героем не как человека с человеком, – пишет Бахтин, – а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимым или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердой все определяющей основой сюжетных связей». <sup>15</sup> Слово существенным образом опосредовано. В определенном смысле, можно говорить о семейных, социально-сословных и т. д. связях в романном мире литературы нового времени как «оптических кажимостях», сквозь которые не-

обходимо увидеть человеческие отношения в их непосредственной чистоте «я» и «ты», предстающими в качестве крайних пределов бытия. Только отношения «я» и «ты» способны «очистить» лицо от различных наслоений, масок как застывших реакций со стороны окружающих героя (центра эстетического видения) контекстов.

Близкую нашим рассуждениям мысль высказал П.А. Флоренский, для которого «способы отношения к миру или основные повороты закреплены языком в грамматических лицах: то, что обращено к миру и проявляет соответственный способ восприятия мира или воздействия на него, есть *лицо*». <sup>16</sup> Так вот, о третьем лице «он» П. Флоренский пишет: «Со спины человек мыслится и воспринимается беззащитным, не имеющим силы отпора и даже не осознающим грозящей опасности. Тогда человек есть только Он, в котором мы забываем о моменте Я; в таком аспекте человек мыслится только в представлении чужого сознания, но не сам по себе». <sup>17</sup> Человек «со спины» повернут лицом не к настоящему в будущем (уровень героя), а присутствует в настоящем (поскольку мы его видим) через свою обращенность в прошлое (уровень персонажа). Поэтому лицо этого человека, точнее героя произведения, воссоздается лишь как зеркальное отражение «чужого сознания», на точку зрения которого встает автор эстетической интуиции. Данный тип эстетической деятельности, метафорически выражаясь, ступает в уже оставленный след, ставший результатом «чужих» действий, чужого шага. Слово проявляет свои функции лишь как факт изображения, актуализируя свою зависимость, подчиненное положение по отношению к ритуальному действию, являющимся генетическим лоном этого типа слова. Событие или «другость» уплотняет мир вокруг «третьего лица», рождающегося в ритуале. Становление героя на полюсе его восприятия представляется как осознание «другого» первоначально в значимостях «третьего лица» (он), после чего в герою открывается сторона его «другости» или «со-бытия» с «я» в значимостях «ты». Граница разделяющая «я» и «другого» носит визуально-пространственный характер на первом этапе, на втором, – слухоречевой. Речь, со своей чуткостью ко времени, укореняет границу «я» и «другого» во времени. Проекция этих событий (в рамках литературы нового времени) на языке литературоведения описываются через понятия фабулы и сюжета. Поясним данный тезис.

«Художественное событие, – пишет В.В. Федоров, – происходит в целом произведения и не подлежит восприятию; воспринимаемыми являются событие повествования (сюжетное) и рассказываемое жизненное (фабульное) событие. Субъектами восприятия этих событий становятся «слушатель» и «созерцатель». Эти понятия дают более отчетливое представление о событии восприятия целого произведения».<sup>18</sup> За фабульным событием у В.В. Федорова закреплено понятие созерцателя, за сюжетным – слушателя: «Поскольку слово повествователя строится как устное (по большей части) и рассчитано на восприятие на слух. Субъекта, воспринимающего фабульное событие в тех жизненных формах, в которых оно разворачивается для действующих в нем лиц, назовем созерцателем».<sup>19</sup> Если на полюсе рецепции (читателя) художественное событие разделяется на созерцание и слушание, то на креативном полюсе (автора) данному раздвоению соответствует две эстетики слова: для первого, по определению Библиера, демиургом выступает *глаз*, для второго – *слух-речь*. Как было показано выше, актуальной границей для *изображающего* слова является пространственное разделение «я» и «другого», для *выражающего* (двуголосого) актуальным является временное разделение «я» и «другого». Сама категория «другого» в результате данного расслоения предстает разными сторонами: в значимостях «он» и «ты».

В качестве основной черты сюжетологии Бахтина следует признать возможность осмысления категории сюжета в двух временных планах: настоящего в его открытости в прошлое и настоящего в его открытости в будущее. «Литературно-языковое сознание романа нового времени, ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим, – пишет Бахтин, – ощущает себя и на рубеже времени: оно исключительно остро ощущает время в языке, его смену, устарение и обновление языка. Прошлое и будущее в языке».<sup>20</sup> Стоящая за понятием сюжета реальность в контексте рассуждений Бахтина удваивается, ее, как нам кажется, лучше представить на оси времени, взяв за нулевой отсчет момент настоящего, расщепленный прошлым и будущим. Зияние между прошлым и будущим – это и есть момент настоящего или кризиса как своеобразного «ценностного» зияния. Воплощение героя как центра эстетической деятельности, причастного сюжетной ситуации «жизни на пороге», также проходит по двум линиям: как причастного настоящему через его открытость прошлому и как причастного

настоящему через его открытость будущему. «Сюжетная структура реалистического романа и его субъектный строй, – пишет Тамарченко, – приобщают читателя к переживаемой героями незавершенности и нерешенности настоящего, к необходимости выбора будущего».<sup>21</sup> М.М. Бахтин о герое Достоевского писал: «Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой же Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета».<sup>22</sup> Невоплощенность героя Достоевского есть его открытость в будущее смысловой перспективы, открывающейся на полюсе читательского восприятия как встреча с «другим», организованного романном целым в значимостях «второго лица» (ты). Данная область значимостей возникает как результат диалогического взаимодействия «я» и «ты», основным фактором которого становится двухакцентное слово, рождающееся в равенстве голосов. Диалогизация, выходящая за рамки своеобразия романов Достоевского, о чем говорилось в научной литературе<sup>23</sup> является зоной персонализации сюжета. Выражением данного обстоятельства можно считать неоднократно встречающиеся в науке такие определения как *сюжет Пушкина, сюжет Толстого, сюжет Гоголя*. Но если *персонализация* – это одна тенденция сюжета романов нового времени, идущая от диалогической событийности («другости» в формах «ты»), то также выделяется и другая тенденция, которую можно обозначить словом *антропологизация* («другость» в формах «он»). Данные тенденции как бы раздваивают стоящую за сюжетом художественную реальность. «Раздвоение всех факторов художественного впечатления на два русла, – пишет В.И. Тюпа, – на два, можно сказать, самостоятельных художественных языка – взаимно дублирующих друг друга в артикуляции единого смысла и пользующихся при этом одними и теми же знаками языка общекommunikативного – вызвано спецификой художественного смысла».<sup>24</sup> Раздвоение сюжета можно представить как объективацию героя, являющегося центром притяжения художественного смысла. С одной стороны, смысловая обращенность «настоящего» героя (уровень персонажа) в прошлое (антропологизация) открывается «правополушарному созерцанию», с другой, смысловая обращенность героя в будущее (персонализация) открывается «правополушарному вслушиванию».

Актуальность, с нашей точки зрения, осмысления ритуала и слова внутри романного целого, объективированного в сюжетном его пост-

роении, продиктована тем обстоятельством, что исследования романа последнего времени отчетливо фиксируют зависимость романной структуры, в частности, в ее сюжетной данности от мифо-ритуальных схем. Это может объясняться происхождением сюжета, который восходит к ритуалу инициации. На наш взгляд, назрела необходимость смысловой локализации той тенденции в литературоведении, которая усматривает возможность сведения сюжетостроения литературы нового времени к архаическим схемам. Этой задаче отвечает концепция сюжета, основанная на разграничении разных модусов сознания, определяющих поэтику того или иного художественного мира. Сюжет художественного произведения литературы нового времени, таким образом, можно представить в виде трехслойной структуры, ценностные установки которой объективируются разными модусами сознания.

Таким образом, генезис сюжета мы склонны увязывать с формально-грамматическими формами лица, взятыми как смысловые точки сознания. Для ритуальной формы сознания свойственна концептуализация мира через смысловую структуру Мы-Сознание, которой нет пространственного противоположения, поскольку граница племени мыслится как граница мироздания в целом. Ритуал инициации, актуализируя статус третьего лица, начинает моделировать границу как границу другого: чужого или своего. Данное моделирование решается как чисто пространственное. Лишь осмысление другого в аспекте Ты-Сознания приводит к «диалогической событийности» и необходимости решать целое человека (героя) не только как «пространственное», но и как «временное».

## FROM THE CRISIS OF A RITUAL TO THE GENESIS OF A PLOT NARRATIVE

*Andrej KAYATKIN*

*Unibersity of Novosibirsk*

Obviously, the roots of the genesis of a plot narrative are to be looked in the origin of a human as a social phenomenon. Only there and then a primitive-minded human leaves his comfortable mythical-ritual perception that begins to mismatch this perception, becomes unequal to it. The essence of a plot narrative is to be looked for in the points of mismatching of a myth-

poetic-minded person to a myth-ritual content. It cannot be denied that such points of culture (including its totemistic kinds) are developed into crises.

Before discussing “the crisis of a ritual” it is necessary to talk about a ritual itself and peculiarities of mind that originates it. Following V. N. Toporov, we consider a ritual in its “strong position” that is interpreted as “an idea or *eidos* of a ritual” most distinctive expressed in a “cosmological” epoch. A fundamental, structure-forming element of a ritual is “a differentiation of elements of Cosmos and Chaos” and integration of the elements of Cosmos into the *whole* (V. N. Toporov).

In connection with *the whole* it is necessary to provide exfoliation of the meanings that were not and could not be characteristic to it, particularly it concerns understanding of *the whole* in its relation to *the part*: “Primitive collective indivisibility is abstract by nature: in a continuum not assuming its parts there is no *the whole*” (I. V. Peshkov). Identity of the notion *crisis of a ritual* and *crisis of the whole* is critical for us. Within the bounds of the cosmological epoch a ritual was considered as both a mechanism of *creating of the whole* and *an image* and a guarantor of this *whole*. Within the framework of a ritual a sphere was formed that would be connected *the whole* – firmly and for a long, that is a *primitive collective*, further transformed into a *society*.

Primitive mind is characterised by identifying the first person singular “I” with the first person plural “we”. Singularity in mythological mind “is thought through plural categories” (O. M. Freidenberg). The meaning-generating structure “I-we” is created. Therefore, when Yu. M. Lotman says that a myth as “a text-generating mechanism narrates about me”, he is not precise. A myth narrates about “I”, but in a sense of its relation to “we” unreflectively establishing its identity to “we”.

The core of mytho-ritual culture, where the specific of the given type of mind expresses mostly, one could consider an archaic ritual of sacrifice. The value of “I” in this ritual is fully understood in the value perspective “we”. This type of mind corresponds to “a before-literary and even before-wordy stage of a plot narrative, kinetic speech” (O. M. Freidenberg). Out of the context of the Freidenberg’s works one may denote this stage of a plot narrative as “effectiveness”. In a public death penalty genetically originated from a sacrifice ritual one can highlight “the last word” that structurally is opposed to mechanical “effectiveness” (M. Yampolsky). “Effectiveness and

word” are just the limits of meaning within the framework of which the plot narrative is formed. If effectiveness means always value context “we”, the word denotes “I”.

In so-called rituals of initiation we tend to see “the crisis of a ritual”. The given type of a ritual begins to form a category of “the other” (M. M. Bakhtin). There is an important remark here. In a ritual of initiation the idea of “the other” as the third person “he” begins to form. The third person “he” draws a boundary of a possible visual contact, but not the speech contacts. The semantic range of the other in the form of the third person can be considered through appearing opposition “else’s-own”. Word as a plot-narrative-making factor is reflected through the prism of “indirect speech”.

Thus, the plot narrative genesis we tend to connect with formal grammatical forms of a person considered as meaning points of consciousness. The ritual mind form is characterised by conceptualisation of the world with the meaning structure “I-we”, where there is no even space opposition. The tribe boundary coincides with the world boundary as a whole. The initiation ritual actualising the third person status begins to model a boundary as a boundary of the other – else’s or own. The given modelling is solved as purely spatial. Only the understanding of the other as “you”, or second person, leads to “dialogic eventfulness” (M. M. Bakhtin) and necessity to interpret the whole of a hero like not only «spatial» but also “temporal”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Тюна В.И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С.13-15.

<sup>2</sup> *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в литературных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 9.

<sup>3</sup> О связи обряда инициации и сюжетного повествования см.: *Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.; *Левинтон Г.А.* Инициации и мифы // Мифы народов мира. М., 1991.; *Смирнов И.П.* От сказки к роману / / ТОДРЛ. Т. 27, Л., 1972.; *Тюна В.И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.

<sup>4</sup> *Фрейденберг О.М.* Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 221.

<sup>5</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М. 1988. С. 25-26.

<sup>6</sup> *Левин-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1999. С. 125.

<sup>7</sup> Там же. С. 29.

<sup>8</sup> *Пешков И.В.* Введение в риторику поступка. М., 1988. С. 107.

<sup>9</sup> *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск, 1999. С. 13.

<sup>10</sup> *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 222.

<sup>11</sup> Там же. С. 222.

<sup>12</sup> *Понцо А.* «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса // *Бахтинология*. СПб., 1995. С. 72

<sup>13</sup> *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 38.

<sup>14</sup> *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры. М., 1991. С. 135.

<sup>15</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского*. Киев, 1994. С. 312.

<sup>16</sup> *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 143.

<sup>17</sup> Там же. С. 145

<sup>18</sup> *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 134.

<sup>19</sup> Там же. С. 134.

<sup>20</sup> *Бахтин М.М.* Из предистории романного слова. // *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 432.

<sup>21</sup> *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 89.

<sup>22</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского*. Киев, 1994. С. 309.

<sup>23</sup> См.: *Федоров В.В.* Диалог в романе. Структура и функции: Автореф. канд. дис. Донецк, 1975.

<sup>24</sup> *Тюпа В.И.* Литературное произведение: между текстом и смыслом // *Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н.* Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997. С. 41.



**ФЕНОМЕН НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ  
ИНТЕРНЕТ-ЛИТЕРАТУРЫ:  
ПРОБЛЕМА НОРМЫ ЕЕ НАРУШЕНИЯ  
(на примере жанра любовной прозы)**

*Наталья КОНРАДОВА*

Репродукция предстает в современной науке о культуре как фундаментальная проблема. В научных дискуссиях и критической литературе, в средствах массовой информации то и дело обсуждается кризис классической традиции и экспансия массовой культуры, редуцирующей и тиражирующей высокие образцы. В первую очередь это касается художественной культуры, поскольку именно от нее современность требует бесконечной инновации и потому именно в ней находит признаки своего рода «вторичности», имитативности, неаутентичности. Несмотря на популярность темы репродукции, остается неудовлетворенной потребность в эмоционально нейтральном анализе этого феномена, понимаемого как повторение.

С одной стороны, невозможно представить себе в истории художественной практики совершенно инновативного объекта. Любое произведение так или иначе апеллирует к художественной традиции, пользуется художественным языком и набором определенных приемов. С другой стороны, любая копия, даже самая технически совершенная, не повторяет оригинал ни в физическом плане, ни в плане восприятия. Произведение, потерявшее в результате тиража «ауру» (В. Беньямин<sup>1</sup>), продолжает существовать и функционировать, но уже на иных основаниях – как эстетических<sup>2</sup>, так и развлекательных, дидактических.

Таким образом, репродукции как точного воспроизведения не существует и не может существовать, потому что для этого необходимо репродуцирование самой ситуации, того «здесь и сейчас», которое и создает «ауру» объекта. Тем не менее, само понятие репродукции, как было упомянуто выше, «работает» и в современной культуре, и в науке о ней. В чем же дело?

В практике использования слова «оригинальный» его первоначальное значение («традиционный», «древний», «отвечающий канону») иногда

входит в противоречие с современным употреблением («новый», «еще не существовавший»). Так например, оригинальное произведение народного искусства (вышивка, роспись, резьба и т.п.) соответствует изначальной, устоявшейся традиции. Но значительно чаще мы встречаем понятие «оригинальный» по отношению к принципиально новому искусству модернизма (не только с точки зрения приемов или сюжета, но и на уровне жанра, материала, техники).

Противоречие исчезает, если обратить внимание, что слово «оригинальность» по отношению к традиционному искусству появляется как противопоставление существующим имитациям, подделке, стилизации, тиражу. И «новое», и «изначальное» становится оригиналом: первое – потому что еще не тиражируется, второе – потому что вопреки существующим тиражам репрезентирует их образец, источник.

Оригинал (образец или же будущий источник тиража и копии) обладает позитивным значением в культуре, начиная с Нового времени, и в определенном смысле отвечает понятию художественной нормы. Нормативно все новое, аутентичное, не дискредитировавшее себя повторением, но и соблюдающее требования жанра (художник рисует, писатель пишет, скульптор лепит – все они следуют правилам художественного языка). Однако круг авторитетных источников меняется, норма исторична и подвижна, ее нарушение закономерно. Таким образом, понятия «репродукция» и «оригинальность» появляются тогда, когда есть положительно оцениваемый образец, а следовательно, «работают» только в историческом и культурном контексте.

В процессе художественной деятельности человек так или иначе вынужден производить «новое» из «старого», произносить «новые» вещи на «старом» языке, а если и менять язык, то так, чтобы он оставался в границах искусства. Рассмотрим проблему репродукции на примере непрофессиональной литературы (литературного дилетантизма, графомании) – специфической области современной культуры, наиболее явно и болезненно репрезентирующей проблему нормы и ее нарушения, канона и инновации. Наиболее активно непрофессиональная литература развивается сегодня в рамках «сетературы» – литературы сети Интернет.<sup>3</sup>

Появившись в новом социокультурном контексте, в новых условиях коммуникации и в новом формате, Интернет-литература отличается от обычной «бумажной». Она представляет не просто новую «альтер-

нативную» форму существования литературы, а особый, благодаря специфике Интернет-общения, и новый для отечественной культуры феномен. Электронный формат дает практически неограниченные возможности объема; института литературного редактора, за некоторыми исключениями, не существует, а следовательно, нет профессионального контроля и селекции текстов. Писательская деятельность на литературных сайтах является вполне оформившейся и стабильной субкультурой, субъекты которой имеют общие интересы, постоянно общаются друг с другом, вырабатывают свой сленг, обзаводятся кличками («никами»), устанавливают социальные связи и распределяют роли.

Непрофессионализм электронных авторов предоставляет массу возможностей для анализа проблемы литературной «оригинальности» или «вторичности» и художественной репродукции в целом. Современная литературная реальность поливалентна, предполагает сосуществование различных норм и потому продуцирует специфический тип дилетанта-полиглота. Если дилетант XIX века ориентировался на единственно возможный тип литературы (Ю. Лотман), то перед нашим современником предстает широкий горизонт литературных возможностей. Авторский выбор, по всей видимости, определяется и собственными предпочтениями (здесь можно было бы говорить об образовании, воспитании, индивидуальном характере, возрасте и т.п.), и популярностью какой-либо литературной модели в культурной ситуации или в конкретной субкультуре. Вероятно, проследить все критерии принятия авторского решения невозможно. Однако, исследуя основные ориентиры и стилистические предпочтения непрофессиональных авторов, можно обнаружить или подтвердить существование некоторых общекультурных и субкультурных тенденций.

Главная проблема, с которой немедленно сталкивается исследователь, заложена в самой природе непрофессиональной литературы: будучи субъектом воздействия одновременно нескольких традиций, автор, как правило, не может сохранять границы единого литературного направления. Литературный дискурс не терпит пустоты, в него то и дело «вплавляются» другие, ломая стилистическую или жанровую цельность текста; у автора словно бы переключается «реле», управляющее порождением текста; «чужие» тому или иному стилю клише и формулы «заполняют пустоту», образованную недостаточным знанием классических канонов, и одновременно обнажают те «дискурсивные слитки»,

которые конструируют повествование. Далее мы попытаемся проследить эти механизмы подробнее.

Возможно ли классифицировать подобные случаи «нарушения литературной нормы»? Насколько адекватен в данном случае метод отбора отдельных «дискурсивных сгустков» и их историко-литературной интерпретации? И наконец, можно ли разделить непрофессиональный литературный текст на различные стилистические наслоения «без остатка»? Если абсолютной литературной «пустоты» не бывает, то автор, пусть даже минимально грамотный и образованный, в процессе порождения текста так или иначе использует определенные письменные или устные клише. Даже находясь вне конкретного литературного направления и производя просто «безграмотный» текст, автор так или иначе использует фольклорные, сентиментальные, наконец, повседневные речевые устойчивые формы. И углубляясь в существо последних, мы встали бы перед проблемой языка как такового, с его конечным набором слов и фразеологических оборотов, а там глядишь – и алфавита, который в тексте ретранслируется бесчисленное количество раз.

Наметив гносеологические границы проблемы литературной репродукции, попробуем все же определить основные, наиболее очевидные дискурсивные источники непрофессиональной литературы и обратимся с этой целью к наиболее «формульному» (термин Дж. Кавелти) жанру – любовной прозе, дамскому роману. Его клише, сюжетные ходы, стилистику и идеологию можно легко воспроизвести, а следовательно, легко выделить в тексте, именно потому он так очевидно полезен при анализе проблемы репродукции и клише. Жанр дамского романа наиболее стабильно существует на современном отечественном литературном рынке в виде переводного романа, выходящего в сериях (rocket-book). Более того, именно с этим видом весьма популярных изданий ассоциируется жанр любовной прозы вообще, хотя его история значительно длиннее, чем история массовой культуры. Как и всякий другой устойчивый жанр литературы, дамский роман продуцирует серийные тексты, он создает особую реальность, к которой отсылает уже каждое конкретное произведение. Как и предполагалось, этот жанр существует и в электронном варианте, но в значительно измененном виде. Ни один из встреченных нами текстов не мог бы быть назван классическим дамским романом, хотя многие из них явно или скрыто апеллировали к переводным источ-

никам. В тот или иной момент автор резко и неожиданно для «искусшенного» читателя меняет стиль повествования: рассказ о путешествии главных мелодраматических героев в Египет или на Кикладские острова вдруг прерывается рекламно-экскурсионным текстом (например, описание Карнакского храма «со ста тридцатью четырьмя шестнадцатиметровыми колоннами и цветными барельефами»); в первых строках любовного рассказа, действие которого происходит во Франции XIX века, обнаруживается краткое «ученическое» изложение учебника по истории («Был теплый вечер, пронизанный духами и ароматами роз. В этом году во Франции царили дурные нравы и склонность к роскоши и разврату»); в любовной прозе, посвященной отечественной современности, наряду с традиционными гиперромантическими клише и нарочито поэтическими метафорами, характерными для дамского романа, авторами используются простые, лексически «приниженные» сленговые описания Интернет-культуры («Вообще встречи чата... как они выражаются «в реале», представляют собой феерическое зрелище»), а иногда на феномене Интернета строится повествование целиком («я понимаю, что коли б не было аквамаринového чата, не было б и нас»).

Существует пласт совсем недавно обнаруженных исследователями текстов, которые, по всей видимости, также можно причислить к «нижнему этажу» литературных источников «сетературы», по своему авторитету и ценности наиболее близких разговорной речи: это так называемая «наивная литература»<sup>4</sup> («девичий рукописный рассказ»). Данный тип литературы отличается высокой степенью сюжетной и стилистической формульности и простотой языка (основные потребители, пересказчики, авторы и герои, как следует из названия – девушки старших классов школы). «Девичий дискурс» проявляется как в лексике («ее парень», «гулять» и т.п.), так и в сюжете (наиболее частые формулы: трагическая концовка, герои погибают, «их хоронят в одной могиле»; герой влюбляется в подругу героини; героиня имитирует беременность; отец влюблен в подругу дочери и т.п.). В большинстве текстов, уже далеких от девичьей рукописной традиции и явно ориентированных на литературность, наивный жанр возникает в качестве связки между другими жанрами: например, к повествованию, которое было до того момента оптимистическим и стилистически «верным», с точки зрения дамского романа, «приписывается» трагический конец. Девичий рассказ

может проявляться и в общей идеологии текста, вызывающего вполне «фольклорное» сочувствие читателей<sup>5</sup> и одновременно сублимирующего авторские личные переживания.

Как выясняют современные исследователи, девичий рукописный рассказ архетипичен для литературы. Его сюжетные структуры, которые лишь с некоторыми отклонениями повторяют сюжетные структуры сентиментальных романов первой трети XIX века<sup>6</sup>, характерны и для современной профессиональной (печатной) любовной прозы.<sup>7</sup> Так выясняется, что на автора и издателя гораздо сильнее действуют крепкие внутрилитературные традиции, нежели рыночный успех западного жанра любовной прозы. Этим фактом объясняется явный диссонанс между высокой популярностью переводных дамских романов и «несостоятельностью» отечественных авторов в попытках создания собственного варианта, основанного на российских реалиях.

Можно предположить, что, начиная литературную деятельность, автор-дилетант не просто выбирает между различными литературными стилями (и эпохами), но, скорее, руководствуется некоторыми общими представлениями о «литературности», которые восходят к школьному/вузовскому курсу литературы и русского языка (то есть к классической литературе), к образу литературы и литературности, функционирующему в современной культуре. И поскольку большинство авторов имеют образование (зачастую профессиональное литературное), их коллективные познания простираются от школьных учебников до собственно произведений классиков и критических литературоведческих работ. Вкратце литературность в ее редуцированном понимании можно описать как сочетание «искусной сделанности» произведения, «реалистической случайности» описываемых фактов, инновативности форм (литературных тропов и т.п.).<sup>8</sup> На это основание уже накладываются конкретные стилевые предпочтения, зависящие от темы и сюжета: американская массовая литература (дамский роман),; «парафольклорная» литература (девичьи рассказы); различные типы массовых текстов (туристические буклеты и экскурсии, учебники истории, рекламные лозунги и т.п.).

Мы совсем не коснулись таких хорошо знакомых непрофессиональным авторам литературных течений, как постмодернизм (У. Эко, В. Сорокин, Ч. Буковски и др) и западная литература XX века (Дж. Джойс,

Г. Миллер, Х. Борхес и др.). В любовной прозе они по вполне понятным причинам отсутствуют, но могут неожиданно для самого автора возникнуть на этапе читательской работы. И тогда значение «ошибок» и «нарушений» приобретает двойственный характер: помимо демонстрации литературного непрофессионализма, реципиент (в силу своих рецептивных возможностей) наблюдает рождение новых смыслов и форм. Автор – случайно или намеренно – творчески обрабатывает лексику (напр., «навождение»), фразеологию (напр., «опуститься в отчаяние», «Я просто не вынесу, что ты уйдешь из моей жизни...» и т.п.), художественные клише («Айнур частенько заходила в Интернет и пыталась найти то, что ей уже давно не хватало. Ей не хватало Любви, огромной и чистой, как небо...»), жанры (см. примеры жанровых смещений выше). И при условии не менее творческой интерпретации эта обработка становится художественной инновацией.

Где лежит инновация: в самой природе непрофессионального письма или в истории литературы? В ее интерпретации или в объективных движениях литературной нормы? С одной стороны, появление постмодерна на культурной сцене дало возможность по-новому интерпретировать дилетантские «ошибки». С другой – принципиальная инновативность непрофессиональной культуры в определенный историко-культурный момент стала основанием новой культурной парадигмы постмодерна, где ошибки и нарушения (жанровая и стилистическая эклектика, нарушения орфографии и т.п.) становятся осознанным художественным приемом, выполняют конструктивную функцию.<sup>9</sup>

Норма, инновация и повторение совершают постоянный круговорот, и их динамика неоднократно описана.<sup>10</sup> Между тем, относительно стабильная система культура продолжает производить, а значит, и нарушать многочисленные нормы – художественные, поведенческие, языковые. Будучи неуловимой вне исторического контекста, литературная норма проясняется только в моменты конкретной текстологической работы, при сопоставлении критических ожиданий и непрофессиональной литературной практики, и ее нарушения порой оборачиваются художественными инновациями.

## NON-PROFESSIONAL INTERNET-LITERATURE: THE PROBLEM OF NORM AND INFRACTION

*Natalja A. KONRADOVA*

*Russian Institute for Cultural Research, Moscow*

A group of social and cultural phenomena known in different critical traditions as “non-professional literature”, “*graphomania*” or “literary dilettantism” is an important subject in cultural studies. Features of this phenomenon, in particular “stock phrasing” as the essential and basic characteristic of this kind of literature, are discussed in this paper and illustrated with some examples. To study the problem of non-professional literature we must first differentiate this concept from the juxtaposed ones. In no case, does the concept of “non-professional literature” coincide with the concepts of “mass literature” or “modern (urban) folklore”. At the same time, the essential feature of this kind of literature is its permanent references to stable existing literature genres and forms; including the use of sample literature language, literary cliché, style touches, etc. Literature produces certain norms, whereas literary dilettantism is, in view of the authors’ non-professionalism, and infraction.

In relation to this, the widest perspective in the research of the contemporary literature situation includes the analysis of the infraction, the creation of its typology, and the exploration of its resources and mechanisms. As a result, one understands that the non-professional author is affected by many discourses: classic literature, mass culture, folklore and “naive literature”, mass media, education, and etc. Nevertheless, the infraction of any literary norm indicates the authors’ non-professionalism and it becomes a literary innovation. This method was used in postmodern literature.

So, tracing the relationship between different literary forms one can observe the first appearance and further transformations of literary clichés. After clichés infiltrate into “mass literature” from “professional” literature, they are exploited by “non-professional” authors. The functions of the cliché are, however, partially changed.

Thus, the undefined norm of literature is a valid scientific term if we consider the norm as a constantly changing social and a cultural (not only literary) phenomena and if we understand that the norm in contemporary culture must be constantly naturally infringed.



The analysis of non-professional literary texts, the nature of cliches and their functions pursuant to certain literary, cultural and social norms is necessary for understanding the mode of literary transformation, and for determining the potential of the marginal cultural phenomena.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 122–152.

<sup>2</sup> В гуманитарной науке были неоднократные попытки развить теорию В. Беньямина, обозначив возникновение у репродуцированного объекта новой «ауры» и «оправдав» таким образом массовый тираж шедевра (см., например: *Зоркая Н. М.* Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994). Подобные подходы в конце XX – начале XXI вв. кажутся значительно более правдоподобными, чем теория самого Беньямина, связанного больше с элитарными концепциями Романтизма, чем с постмодернистской эстетикой. Для нас «аура» в «беньяминовском» смысле важна с точки зрения классического противопоставления уникального и вторичного.

<sup>3</sup> Тексты Интернет-авторов различаются по «уровню» литературности, то есть степени соответствия «классическому» пониманию литературы – «литературной нормативности» в понимании традиционного литературоведения. Между тем, можно выделить и некоторые общие черты: в них, как правило, наличествуют орфографические и стилистические ошибки; не соблюдается литературная форма; язык не соответствует принятому и оформившемуся литературному языку; сюжетами становятся непосредственные переживания авторов, от чего тексты близки жанру исповеди. Иными словами, это предредакционная стадия литературного произведения, которая никогда не переходит в постредакционную стадию.

<sup>4</sup> «Наивная литература» – пока неустойчивый термин, дефиниции которого продолжают уточняться. Он возник и существует в современной филологии и фольклористике, которая занимается, в частности, явлениями постфольклора и различных псевдо- и парафольклорных форм современной культуры. Несмотря на неопределенность понятия, можно дать некоторые характеристики, которым «наивная литература» соответствует: это письменное творчество людей, для которых письменная форма чужда и которые не принадлежат литературной традиции, но используют известные им литературные формы для выражения собственных чувств и мыслей. Среди других жанров «наивной литературы» девичий рукописный рассказ выделяется тем, что в отличие от большинства других прозаических текстов, предлагает потребителю художественную (а не «реальную») действительность.

<sup>5</sup> Ср. гипотезу Бермана о функциях агиографии, которую вполне можно применить к лишенному авторства жанру девичьего романа. См. *Берман Б.* Читатель

жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 159-183; Борисов С. Прозаические жанры девичьих альбомов // Новое литературное обозрение. – М., 1997. № 22. С. 362-379.

<sup>6</sup> Девичий рукописный рассказ не является первой ступенью исторической динамики литературы. Так, мы можем наблюдать его генеалогическую связь одновременно с фольклором и с романтической (сентиментальной) литературой (См. Китанина Т.А. «Похороните меня в одной могиле с Ириной!»: Некоторые клише сентиментальной литературы в девичьих рукописных любовных рассказах // <http://www.ruthenia.ru/folklore/publications.htm>). Это сходство может указывать на весьма важный факт влияния сентиментальной литературы на формирование представления о *литературности* как таковой.

<sup>7</sup> Вайнштейн О. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // <http://www.ruthenia.ru/folklore/publications.htm>

<sup>8</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Благовещенск, 2000.

<sup>9</sup> Можно, например, обнаружить явную аналогию между письмом наивного автора Интернета, в котором зачастую отсутствуют знаки препинания и нарушены грамматические связи слов, со стилизацией наивной речи В. Сорокиным или Ч. Буковски, которые намеренно искажают речь для придания ей наивной экспрессивности.

<sup>10</sup> Ю. Лотман видел в ней периодическую инверсию центра и периферии; А. Моль создал модель пирамиды; постмодернистские теории нивелируют понятие «норма» и утверждают локальность и, соответственно, множественность интерпретаций.

**WHO IS ZAABALAWI?  
THE WISDOM OF THE CREATOR, THE REASON OF  
DAEDALUS, AND ETHICS IN MAHFOUZ**

*Steven SHANKMAN*  
*University of Oregon, USA*

I

Our topic is “Creation, Creativity, Reproductions: the Wisdom of the Creator, the Reason of Daedalus, and the Cunning of the Hacker.” How does one speak on so complex a subject? Allow me to tease out some of the possible meanings and implications of our topic.

The subtitle assumes that the creator – presumably but not necessarily the divine rather than a human creator – is wise. This wisdom is then contrasted with the reason of Daedalus, the legendary artist, craftsman, and inventor claimed by many Athenians of the fifth century BCE as their guiding spirit and ancestor. Daedalus is perhaps best known for the waxen wings he invented to enable him and his son Icarus to escape from Crete, where they had been imprisoned by King Minos. Daedalus made the extraordinary journey by air from Crete to Sicily safely, but Icarus flew too close to the sun, thus melting his wings and resulting in disaster.

Daedalus is associated, then, with what the Greeks called *techne*, pragmatic skill, the brilliant inventiveness (*to mechanoen technas*) of the ancient Greeks which, as Sophocles memorably states in a famous ode (ll. 332-383) from the *Antigone* (442 or 441 BCE), is clever (*sophon*) beyond belief, and which enables him to achieve both good (*esthlon*) and evil (*kakon*). *Techne* is an essentially amoral quality. And it remains amoral, whether it be the product of the unsophisticated cunning of the mere hacker or of the seeming infallibility of a brilliant master-craftsmen like Daedalus.

Daedalus is thus as creator, a maker, a poet, if you will – if we recall that the word poetry is derived from the Greek word *poiein*, meaning “to make”. Daedalus is known as a creator rather than a “creature.” What does it mean to be a “creature”, to be created by God? In his brief essay “The Bible and the Greeks”, Emmanuel Levinas writes:

In *Genesis* 24, Abraham's servant, having come from afar in search of a wife for his master's son, asks Rebekah, the future mother of Israel, for a drink of water from her pitcher. But Rebekah also waters the camels of the caravan, "until they have all done drinking." She waters the camels who cannot ask to drink. According to the rabbis who wrote commentary on this passage, as soon as Rebekah came out to meet him, the waters in the deep rose above their natural level. Is this a miracle, or a parable? The waters, which were there on the morning of the first day of creation, before the first light shone, and were still a purely physical element, still part of the first desolate *tohu vavohu* ["waste and void," *Genesis* 1.2], finally rose. They rose in the service of mercy. They took on meaning.

To be a creature – i.e. to be created – receives its meaning, for Levinas, in "a responsibility exceeding the demand heard by myself in the face of the other." Divine creation receives its meaning through the creature who takes responsibility for his neighbor, for the other.

## II

Thus far, in addressing the topic of this conference, I have made reference to the Bible and the Greeks. In the spirit of the comparative study of religious traditions fostered by this congress, in this paper I wish to look for traces of the wisdom of the creator and the reason of Daedalus in the fiction of the Egyptian writer, Naguib Mahfouz, who continues to see himself as an Islamic writer.

"Zaabalawi" is the title of a short story by Mahfouz (b. 1911), who won the Nobel Prize for Literature in 1988, the first author writing in Arabic to win this prestigious honor. Mahfouz first published the story in 1961 and then included it in a collection of short stories entitled *Dunya Allah* ("The World of God"). The story has now been widely anthologized in the United States. It is included in the latest edition of the *The Norton Anthology of World Literature*, which is probably the most widely used anthology of world literature in the English-speaking world, as well as in at least one other world literature anthology.

Who is Zaabalawi? In the words of the critic Sasson Somekh, "The narrator [who remains nameless throughout the story] tells us that he was afflicted by a malady for which no one had a remedy, and was overwhelmed by despair. He remembers a saintly man (*waliy*) called Za'abalawi, about whom he had heard in his childhood from his father. Hoping that this *waliy* would be able to cure him, he sets out to look for him".

The Israeli critic Menahem Milson sees the story as chronicling the protagonist's loss of Muslim faith, in a materialistic modern world, and he relates this to Mahfouz's own crisis of faith. Like Milson, the critic Somekh similarly sees the story "Zaabalawi" in terms of Mafouz's religious crisis, arguing that the story, which contains a strong Sufi flavor, expresses the author's dissatisfaction with the materialism of the modern temper. Somekh rightly points to the frequent allusions to the mundane and spiritually wanting nature of modern life in the references to cigars and telephones that jostle uneasily against the portentous sense of Sufi mysticism that clearly breathes through the story.

I wish to offer a different interpretation of the story, one that resists a polarization between the secular and the sacred. I suggest that Zaabalawi represents, for Mahfouz, what Levinas refers to as the trace of God that reveals itself as the command to be responsible for the well-being of your neighbor, and that this is precisely what – for Mahfouz — makes him a holy man, a *waliy*. Zaabalawi's elusiveness, in the story, is a result of our protagonist's attempt to possess Zaabalawi's holiness as if this holiness were an object one could grasp and know.

The first of the five pillars of Islam is the confession of faith (the *Shahada*): "There is no God but God, [and Muhammad is his prophet]". The second pillar is the obligation to pray five times per day. The third pillar requires Muslims to care for the sick and needy through almsgiving (*zakat*). There is a direct link between the first of these two pillars, that is, between the belief in and the obligation to pray to one God and the equating of this one God with justice, and thus with an obligation to be concerned for the welfare of others. As we are informed by the author of the article on *zakat* in *The Encyclopedia of Religion*, "In the Qur'an, the command for *zakat* comes together with that for *salat* ("prayers"), and one might say (with Jesus, *Mt. 22:36*), that on these two depends all Islam. *Salat* emphasizes the love of God, while *zakat* promotes the love and concern for one's neighbor... Indeed, the parallel with Matthew 22:36 is striking. In answer to the question, 'which is the greatest commandment of the Law?' Jesus says, 'You must love the Lord your god with all your Heart, with all your soul, and with all your mind. This is the greatest and the first commandment. The second resembles it: You must love your neighbor as yourself. On these two commandments hang the whole Law, and the Prophets also'".

Zaabalawi is a holy man (*waliy*) precisely in the sense that those who have experienced his presence have been graced with a gentleness and

a hospitality towards others, especially towards the stranger. As long as that hospitality and that gentleness live, then Zaabalawi is alive, and through the presence of his saintliness, Allah is alive, as well. If one thinks of the divine, or even the trace of the divine, as an object of knowledge in the intentionalist sense, Mafouz suggests in this story and elsewhere in his fiction, then this search will be constantly frustrated and the searcher will even be tempted to remove himself from companionship with others. The compulsively frustrated searcher may well, at the same time, turn his back on the very responsibility for others that is commanded by – and symbolized by – the transcendent God of monotheism.

The turn in the story occurs when our narrator comes upon the calligrapher Hassanein, who was a friend of Zaabalawi. Mahfouz writes:

I went to Umm al-Ghulam [a street in Cairo] where I found old Hassanein working in a deep, narrow shop full of signboards and jars of colour. A strange smell, a mixture of glue and perfume, permeated its every corner. Old Hassanein was squatting on a sheepskin rug in front of a board propped against the wall; in the middle of it he had inscribed the word ‘Allah’ in silver lettering. He was engrossed in embellishing the letters with prodigious care. I stood behind him, fearful to disturb him or break the inspiration that flowed [apparently bypassing his brain!] to his masterly hand. When my concern at not interrupting him lasted some time, he suddenly enquired with unaffected gentleness:

‘Yes (na’am)?’

The calligrapher is in the process of inscribing the word “ ‘Allah’ in silver lettering”. Our narrator is afraid to disturb Hassanein, who is thoroughly engrossed in his calligraphy, and who indeed appears to be inspired. The calligrapher writes the word “Allah” in a manner that is true to the loftiness of the source of that inspiration, for Hassanein then greets our narrator “with unaffected gentleness” and declares that Zaabalawi is “alive, without a doubt”. What does it mean for Zaabalawi to be alive, an assertion made by many of the people our narrator questions about Zaabalawi’s presence? What does it mean for a saint, a *waliy*, to be alive?

The scene with the calligrapher is redolent with meaning. In the Islamic tradition, as in the Judaic, God is transcendent, beyond the world. God therefore cannot be represented. Indeed, God must not be represented, for such a representation would deprive God of his infiniteness. The refined and abstract art of calligraphy thus developed in Islam as a response to the ban on pictorial representation and as an alternative to such representation. I have

suggested that there is an intimate link between the transcendence of God in Islam (and in the monotheistic religions of the eastern Mediterranean in general) and the command to be responsible for your neighbor. Hence, in this passage, it is the calligrapher – who embodies the devotion to God’s pictorial unrepresentability – who at the same time in this passage most movingly greets our narrator, a stranger to the calligrapher, with welcoming and gentle concern. God’s unrepresentability signifies, for Mahfouz, that my responsibility to the Other precedes ontology and representation.

Our narrator then visits a composer, Sheikh Gad, who tells him that he has heard that Zaabalawi sometimes frequents the house of Hagg Wanas al-Damanhour, who spends every evening at the Negma Bar in Cairo’s Ali Street. Wanas appears to be removed from the practical concerns of life. When our narrator meets him, he finds Wanas gazing “into the mirror in rapt contentment.” Wanas insists that, if our narrator is to talk with him, that he get drunk, which he does. After four drinks, he becomes completely inebriated and has a brief but intense dream of a kind of Eden, of ecstatic serenity and harmony. “When I opened my eyes”, our narrator says, “consciousness struck me like a policeman’s fist”.

What was this “policeman’s fist”? It turns out that, while our narrator was thoroughly absorbed in his moment of total harmony, Zaabalawi had appeared and “tried to rouse” him. Our narrator is devastated by this news, since it was precisely Zaabalawi for whom he had been searching. Zaabalawi had even tried to wake our narrator by sprinkling water on his head, but our narrator was so drunk that he did not respond. Our narrator is desperate, and tells Wanas that, if he manages to convince Zaabalawi to return, “I am willing to give him any money he wants”. The story continues: “Wanas answered sympathetically: ‘The strange thing is that he is not open to such temptations, yet he will cure you if you meet him.’ ‘Without charge?’ ‘Merely on sensing that you love him’”.

Now that he has become “certain of the existence of Zaabalawi”, our narrator is even more obsessed with finding him, as if Zaabalawi were an object of knowledge. The seeker is cured, I believe Mahfouz is suggesting, by loving Zaabalawi rather than by seeking him out in order to secure his own merely private salvation from individual suffering. By loving the saint one can thus perhaps become saintly oneself by caring for one’s neighbor, for the other person, as Zaabalawi does. As the Sheikh of the district had informed our narrator, the egalitarian and loving Zaabalawi “may well be concealed among the beggars and be indistinguishable from them”. By seeking a mystical sense

of complete harmony, in contrast, I in effect fall asleep, I turn my back on my responsibility to others, I forget about the suffering of my neighbor, for whom I am responsible. A Sufi mysticism that breaks down the barriers of selfishness can lead to the love of one's neighbor. But a mysticism that seeks an illusory harmony with self and world is, from Mahfouz's perspective, simply irresponsible.

As interested as Mahfouz was in Sufi mysticism as an alternative to an arid rationalism and materialism, or to an aggressively merciless political activism, he is nonetheless critical of what he perceived as the dangerously escapist quality of Sufism throughout his fiction. In an interview published in 1989, Mahfouz leaves no doubt as to his position. "I reject any form of *sufism* achieved at the expense of man's concern with the world and the life of people". He goes on to remark that Sufi principles, "created by the *sufi* to be applied to himself or to a superhuman group [of people] is no good for the rest of humanity".

So long as we search for Zaabalawi as if he were an object of the purely intentional consciousness, we will never find him. Zaabalawi's saintliness is not something to be found. It is something to be imitated and realized in one's actions. To be true to the elusive Zaabalawi, to saintliness, is to love one's neighbor, to be responsible for the other person. There is no cure for one's own death, but one can help to try to approach and to protect the other person, to try to prevent his or her death.

### III

The endless search for the truth, in other words, must be subordinated to ethics. In this sense, the story "Zaabalawi" can be taken as a comment upon a groundbreaking novel written by Mahfouz a couple of years before the appearance of the short story. That novel is entitled, in the Arabic, *Awlad haratina*, which means *Children of Our Quarter*, although the title of the novel has sometimes been translated as *Children of Gabalawi*, after the name of the father depicted in the novel. There appears to be a relation between the "Gabalawi" of the novel and the "Zaabalawi" of the short story, as the similarity of these sounds suggests.

In the novel *Children of Our Quarter*, Mahfouz retells the story of Adam, Moses, Jesus, and Mohammad by renaming most of them and placing them within the context of a vaguely premodern Cairo. He then adds, significantly, a fifth section entitled "Arafa", named after its protagonist whose name means "to know" in Arabic and who represents the modern, secular scientist,



whom Mahfouz sees as the heir of the great religious figures of the Jewish, Christian, and Islamic traditions. This section troubled the religious authorities who banned Mahfouz's book, since Mahfouz appears to be placing the Western-style scientist on a par with the prophet Muhammad. Mahfouz continues to insist that *Children of Our Alley* "was intended as an Islamic novel" and that Islam and science have traditionally not been at odds. In fact, Mahfouz maintains, "Islam is a religion that appeals to the intellect: it exalts knowledge, and accords scientists a preeminent place".

*Children of Our Quarter*, like the slightly earlier story "Zaabalawi", rejects this dichotomy of the sacred and the secular. Indeed, for Mahfouz, the scientific mind is precisely that which has the potential to realize the promise of universal justice sought by the great religious figures (and founders) of the Jewish, Christian, and Islamic traditions. For Mahfouz, the transcendence of God in the monotheistic religions of Judaism, Christianity, and Islam means that, in God's unbridgeable distance and perhaps even absence, it is human beings who are themselves responsible for others. That is the primary meaning of transcendence for Mahfouz, and not the Sufi escape from personal responsibility into a mystical trance.

Hence, in *The Children of Our Quarter*, God is represented by Mahfouz as Gabalawi, a remote and distant figure (*jabal* – or *gabal*, as it is pronounced in Egyptian Arabic – means "mountain"). Gabalawi – who is the father of Adham and the ancestor of the namesakes of the three previous sections of the novel – lives in a mansion, with high walls, at the foot of a mountain far removed from the difficult lives of ordinary people. Originally, Adham, who has a kindly temperament, had lived in the mansion and luxuriated in its redolent and very beautiful gardens. Urged on by his satanic brother and his wife, Adham sneaks a glance at Gabalawi's secret book, is caught, and feels the full wrath of his powerful and autocratic father. Closely following the account in the Qur'an, Adham is expelled from the garden and the estate and he and his family are forced to eke out a dismal existence in the barren desert – although there is always the hope that his family, or his descendants, can some day return to the garden and the estate. The mansion, however, is defended by an overseer who is a thug (*futuwwa*), as are the various "alleys" or "neighborhoods" (the word *hara* of the book's title, *Awlad haratina*, means neighborhood, quarter, or alley).

Who are the rightful heirs to Gabalawi's estate, his true descendants or the thugs that rule in his name? Adham's kindness to others, as well as his

love for his father – despite his father’s seemingly arbitrary, severe, and autocratic manner – s what merits his election, but his desire to know results in his expulsion.

Adham’s offense seems hardly to merit the severe reaction of his father. We begin to understand the sense of Gabalawi’s judgment, however, in the fulness of time, when we come to the last section of the book. While Arafa does indeed stand for the modern scientist, it is significant that Mahfouz represents him as a magician, as someone who practices *sihr*, which means “magic or glamor”. There is, in other words, an inherently ambiguous and dangerous quality to Arafa’s power. It can, in the words of the chorus from Sophocles’ *Antigone*, lead to both good and ill. Arafa is a fundamentally good person. He wants to help his neighbor, to benefit humankind, and to right the wrongs of the world; in this sense, he sees himself as the heir to the great prophets, although unlike them he does not at first believe in Gabalawi. Indeed, he does not even know who his father is. While Arafa is basically a good person, he is corruptible and in fact eventually corrupted, and his magic powers are usurped by the thugs who rule the alley in Gabalawi’s name.

Arafa desperately wants to see the Ten Conditions of the estate that are written in the book that Adham so desperately longed to see, and which he did attempt to see just before Gabalawi appeared and expelled him from the estate. The magician Arafa believes that Gabalawi, too, is a magician, and he wants to learn of Gabalawi’s powers so that he can rid the alley of thugs. In attempting to gain access to the book, however, he is frightened and murders Gabalawi’s servant. Arafa is overcome with guilt. Once Gabalawi, who is a very old man by this time in the narrative, learns of the murder of his servant, he “suffered a shock that his frail health could not withstand” (p. 405), and he died.

The symbolism is clear. God is dead, and it is the modern scientific temper that has killed him. Once God is dead, ethics also appears to be dead, as Arafa is coopted by the thugs and attempts to escape from his corruption through indulging in hashish, alcohol, and sexual activity. Arafa now lives in the mansion from which Adham had been expelled, but under conditions that make his life there a prison and a hell, for he has become a servant of the gangsters, who care only for themselves. Arafa tells the corrupt overseer of Gabalawi’s estate that what he, Arafa, wants is to bring Gabalawi back to life (p. 435). Arafa becomes even more resolute in his quest when he experiences a stunning revelation, one on a par with the revelations that had come to the prophets who preceded him. Another of Gabalawi’s servants, who was

in Gabalawi's room when Arafa had surreptitiously and fatefully entered the mansion, seeks out Arafa to give him the startling news that Gabalawi, before he died, told her, "Go to Arafa the magician and tell him for me that his ancestor died pleased with him" (p. 427).

Arafa is stunned by this news. He stops drinking and smoking hashish. He works, once again, for the benefit of humankind. From this point forward, his life – which ends very soon at the brutal hands of the thugs who had tried to control him – has meaning. Although Arafa is dead, Arafa's brother Hanash has recovered Arafa's notebook, which contains "the secrets of his arts and weapons" and, one by one, the people of the alley defect over to Hanash's side. Hope returns.

Gabalawi is absent and apparently dead, but he is revived in – and only in – the pursuit of "a... just and peaceful life" (447). Those who seek such a life are the true descendants of Gabalawi. As Adham learned long ago, seeking after knowledge is a dangerous enterprise, but it is also necessary, from Mahfouz's perspective, so long as it is sought in the interests of bettering the life of one's neighbors. Such a quest is dangerous and will almost certainly, at least in a conventionally religious culture such as Mahfouz's Cairo, lead to charges of blasphemy.

Like Arafa, Mahfouz as a writer is also a magician of sorts, a Daedalus creating novelistic representations that, from an orthodox perspective, are suspect. Mahfouz is fully aware of the potential audacity of his art. After all, his novel contains 114 chapters, which is precisely the number of suras (or chapters) in the Qur'an; and five sections, which is precisely the number of book in the Pentateuch (the five books traditionally believed to have been authored by Moses) of the Hebrew Bible. The novelist and the scientist may be perceived by some to be audacious rivals of religion as conventionally understood, but in their pursuit of justice and peace, the novelist and scientist may also be seen as the heirs of the prophets of the monotheistic religions of the Middle East.

Have the prophets, the scientists who work for the public good, and the ethical novelist, such as Naguib Mahfouz, all received visits from the elusive Zaabalawi?

**“NO COINCIDENCE, NO STORY”:  
THE ESTHETICS OF SERENDIPITY IN CHINESE FICTION**

**Kam-ming WONG**

*University of Georgia, USA*

The [Dao] is like an empty bowl,/Which in being used can never be filled up./Fathomless, it seems to be the origin of all things... I do not know whose child it is; It [prefigures the image of God].

*(Daodejing, 4; Wu, p.9)*

Dao begets One,/ One begets Two, / Two begets Three, / Three begets all things.

*(Daodejing, 42)*

There I was now, the first human being to recognize that this was the world, but who did not know that in this moment he had first really created it...man is indispensable for the completion of creation; that, in fact, he himself is the second creator of the world, who alone has given to the world its objective existence... Human consciousness created objective existence and meaning, and man found his indispensable place in the great process of being.

*(C.G. Jung as cited in Mansfield, p. 208)*

“No coincidence, no story (*wuqiao bu cheng hua*)” – Whenever a Chinese traditional storyteller feels the need to vouch for the historicity of his story he would invoke this stock-in-trade. The graph *qiao* has three basic meanings: 1.clever, ingenious, skillful, 2.coincidental, opportune, 3.artful, crafty, deceitful. It can stand alone as in the storyteller’s stock-in-trade, or be used in conjunction with other characters. For example, it couples with *qi* (beg, supplicate) to form *qiqiao* to designate the ritual Chinese women perform to pray for the legendary Weaver Maid’s blessing in needlework. In the phrase *huayan qiaoyu* (flowery language, artful speech), on the other hand, *qiao* connotes “crafty, deceitful”. When it signifies coincidence, it is often compounded with *qia* (just right), *zheng* (exactly, precisely), *gang* (just, it so happens), *qia* (happen to, by chance), or *cou* (happen to, by chance) to underscore the serendipitous nature of the coincidental event. In my paper I shall draw primarily on the coincidental aspect of *qiao*, by itself or in combi-

nation with its cognates. Nevertheless, I shall always keep the other two aspects in the background and bring them into play when the occasion arises.

No literary work better documents the pivotal role coincidence plays in the creation of Chinese fiction than the mid-eighteenth century novel *The Story of the Stone*.<sup>1</sup> The moment the narrator sets the stage with a five-chapter long prologue, he foregrounds coincidence as the catalyst he needs to move the narrative forward by wondering aloud:

Now though the [Rong] Mansion was not unduly large, masters and servants together numbered three or four hundred. And although it had not too much business, a score of things had to be seen to every day – easier to unravel a skein of tangled hemp than to recount them! Just as I was wondering with which event or person to begin, [it so happened that (qiqiao)] from a thousand li away came a humble individual as insignificant as a mustard-seed, who being remotely connected with the [Rong] House was that day paying them a visit. Let me take her family, then, as a starting point. (*Yangs*, l.88)

The humble individual turns out to be an old peasant woman called Granny Liu. The apparently casual manner with which the narrator makes use of the coincidence of her visit and the narrator's rhetorical need conceals how truly radical a move he has just made. It is a peculiar fact that given the agrarian character of Chinese society that peasants figure rarely if at all in any major work of literature in China. That Cao Xueqin the author should choose a lowly peasant woman to set the story of an aristocratic family in motion is ideologically and narratologically truly groundbreaking. The social and physical distance that separates Granny Liu from the inhabitants of the Rong House also alerts the reader to the ironic import of the coincidence. Her visit not only foreshadows the importance of the agricultural base for the Jia family, it also drives home the feminist orientation of the novel.<sup>2</sup> Thus the coincidental visit of a peasant woman not only answers the pressing compositional need of the narrator, it also prefigures the central role coincidence plays in revealing the thematic and structural relevance of seemingly insignificant details. And to amplify still further the coincidental import of the event, the narrator has Granny Liu name the daughter of the all-powerful Xifeng Miss Serendipity (*Qiaojie*). A book length study is needed to more fully explore the form and function of coincidence in *The Story of the Stone*. In the present study I shall limit my exploration to a close examination of two paradigmatic stories.

The Oil Peddler Alone Takes Possession of the Queen of Flowers (maioyulang du zhan hua kui).<sup>3</sup>

Published in 1627, “The Oil Peddler” tells the story of a celebrated courtesan who was so beautiful and so accomplished in writing poetry and the arts that she was universally acclaimed as the “queen of flowers” in the pleasure quarters. The character *kui*, translated here as “queen” actually refers to the top candidate on the civil service examinations who was for all practical purposes invariably male. By conferring the title on a courtesan and letting an oil peddler win her in competition with scholars, the story marks a paradigm shift in Chinese fiction from the examination hall to the market place. The prominence given to the oil peddler and his victory over the socio-political elite place stage center a lowly merchant at the expense of the scholar officials and their peers. To register this momentous shift in thematic concern and ideological orientation, the storyteller constructs his plot around several turning points and grounds them on coincidental events. To illustrate how he achieves this purpose I shall tabulate the events, analyze the turning points, and examine the common patterns that emerge.

***First turning point:***

Xin Yaoqin, a 7-year old girl, gets separated from her parents as they flee from a Ruzhen invasion.

By chance she meets Bu Qiao, a neighbor from Bianliang.

Bu Qiao takes Yaoqin with him, acting as her father in search of her parents. When they arrive in Linan, formerly Hangzhou, Bu Qiao sells Yaoqin to Wang Jiuma (Madam Wang the Ninth) for 50 taels of silver to be trained as a courtesan. As is the custom, Wang Jiuma raises Yaoqin as her daughter and changes her name from Yaoqin to Wang Mei to make it a better fit for her profession.

To underscore the significance of the coincidental meeting between Yaoqin and Bu Qiao, the storyteller signals it with the remark: “It has been said since times immemorial: ‘There can be no story without coincidence (*wu qiao bu cheng hua*, i.e., no coincidence, no story)’” Setting the story of a courtesan and oil peddler in motion, the chance meeting thus brings into conjunction the breakup of Yaoqin’s natal family with the breakup of the Song Dynasty (960-1279) that in turn leads to the fall of Yaoqin from innocence and security in sync with the decline of the state. To drive home the rupture of the social order, the storyteller invokes the Confucian doctrine of rectification of names by punning on the name Buqiao which is homophonous with buqiao (“unfortunate” or “an inauspicious coincidence”). And, as

Emperor Huizhong renamed the city Hangzhou where he now held court Linan (Temporary Peace) to mark the misfortune that has befallen the state, Wang Jiuma renamed Xin Yaoqin Wang Mei to legitimize their relationship. Thus the coupling of a personal need with a national emergency spotlights the corruption of two important Confucian terms: naming and kinship. At this point, however, the multidimensional significance of the coincidence remains largely inaccessible to Yaoqin. But the disruption in Chinese tradition and social institutions indicated by the expedient use of kinship terms and the alteration of personal and place names should be clear to the contemporary audience.

***Second turning point:***

Wang Mei, now 14, becomes known as “the Queen of Flowers,” thanks to her extraordinary beauty and talents.

Master Jin<sup>4</sup> (Mr. Gold) offers 300 taels of silver for the first night with Wang Mei. On the 15<sup>th</sup> of the 8<sup>th</sup> lunar month, Wang Jiuma traps Wang Mei by making her drunk. Master Jin deflowers Wang Mei.

Liu Sima (Madam Liu the Fourth), a veteran procuress, talks Wang Mei into receiving clients.

A combination of factors brought about Wang Mei’s loss of innocence. The large sum of money Jin offered, Wang Jiuma’s eagerness to exploit Wang Mei’s value as a commodity, the virginal appeals of a beautiful 14-year old, and her drunken stupor. To maximize the impact of the traumatic experience, the storyteller times Wang Mei’s loss of innocence to coincide with the Mid-Autumn Festival that falls on the 15<sup>th</sup> day of the 8<sup>th</sup> lunar month. With the moon at its fullest or roundest symbolizing the union of families and lovers, a surrogate mother violates the Confucian doctrine of rectification of names and plots with a client to turn her daughter into a whore. Traumatized by and bitter at the betrayal, Wang Mei initially refused to receive any more patrons and relented only after Liu Sima persuaded her to do otherwise. The masterful way Liu Sima manipulates the spoken word, while ultimately serving Wang Mei’s interest, exemplifies in Confucian terms an unethical or unattuned use of language.

***Third turning point:***

Qin Zhong, a 17-year old boy, gets separated, like Yaoqin, from his parents as they flee the Ruzhen invaders from Bianliang.

A kinless oil merchant Zhu Shilao (Old Master Zhu the Tenth) takes

Qin Zhong as an assistant and adopts him as his son.

In gratitude, Qin Zhong changes his name to Zhu Zhong.

Misled by two other envious assistants, Zhu Shilao dismisses Qin Zhong from service with 3 taels of silver.

Qin Zhong makes a living as an oil peddler and catches sight of Wang Mei on one of his rounds.

Captivated by Wang Mei's beauty, Qin Zhong saves 16 taels of silver to spend a night with Wang Mei.

On the 15<sup>th</sup> day of the 12<sup>th</sup> lunar month Wang Mei comes home royally drunk. Qin Zhong stays up all night by her bed attending to her needs, keeping a pot of tea warm for her and catching the vomit with his sleeves when she throws up.

Deeply touched, Wang Mei sends Qin Zhong away with 20 taels of silver.

That an oil peddler should aspire to spend a night with the “Queen of Flowers” is quite extraordinary. A courtesan of Wang Mei's reputation entertains only the rich and powerful and would never consider receiving a lowly oil peddler. But such an aspiration also reveals the vulnerable ambiguity of Wang Mei's situation: She was the favorite of high officials and wealthy landlords and merchants, but she remained only a plaything for them. The idea also measures the potential of an ambitious small businessman who dared to think beyond his means and was capable of acquiring the means of achieving his end. To substantiate the magnitude of such an ambition, the storyteller lets Qin Zhong accumulate exactly – not a cent more, not a cent less (*li li bu duo, yi li bu shao*) – 16 taels, i.e., one whole catty, of silver before he went to a silversmith to have all the bits and pieces he had saved weighed. The exact weight not only calibrates Qin Zhong's worth by rectifying as it were his name (*zhong*=heavy weight) but also coincidentally prefigures the surplus fortune and wealth he will soon obtain – it costs only ten taels to spend a night with Wang Mei. Even so his meeting with the Queen of Flowers would never have taken place if it were not for two additional serendipitous turn of events. There was no opening in Wang Mei's busy schedule till the 15<sup>th</sup> day of the 12<sup>th</sup> lunar month, the last day of the Spring Festival that brings the celebration of the Chinese New Year to a close. And on this day Wang Mei came home drunk as on the night of the Mid-Autumn Festival when she lost her innocence.



To magnify yet further the significance of Qin Zhong's first meeting with Wang Mei, the storyteller contrasts the two parallel coincidental events by displaying a personality trait of Qin Zhong's – an exemplary solicitude towards the object of desire that makes him true heir to a legendary lover in a previous story.<sup>5</sup> Instead of taking advantage of Wang Mei in her drunken stupor as Master Jin had once done, Qin Zhong spent the entire night attending to her needs. Such conduct singles him out as a merchant who aims for higher things but at the same time respects the limits imposed on him by his social standing. Only a person who intuitively understands Confucius' remark "at seventy I follow my heart's desire without overstepping the bounds" can exercise such self-discipline in pursuit of what he desires. And for a story intended for a marketplace audience, such exemplary conduct must be duly rewarded with something of material value. Accordingly Qin Zhong was given 20 taels of silver by Wang Mei, exactly twice the amount he had invested in his venture. A return of such magnitude testifies not only to the high dividend being a gentleman pays but also to how fruitful a coincidental event could be when the individuals involved are fully attuned to each other.

***Fourth Turning Point:***

On the 3<sup>rd</sup> day of the 3<sup>rd</sup> lunar month, Wu the Eighth, son of a powerful official, abducted Wang Mei from her room, took her to a boat, and when she continues to resist him, abandons her on the river bank after unwrapping her bound feet.

After visiting Zhu Shilao's grave, Qin Zhong runs into Wang Mei, re-binds her feet, and escorts her home.

Wang Mei invites Qin Zhong to spend a night with her and proposes marriage to him.

Wang Mei buys back her freedom with 1000 taels of silver and marries Qin Zhong.

Once again, objective circumstance, subjective feeling and individual character conjoined to create a meaningful coincidence. To begin with, Wu the Eighth abducted Wang Mei on a particularly meaningful day. The 3<sup>rd</sup> day of the 3<sup>rd</sup> lunar month happens to be the Qingming Festival that the Chinese celebrate by visiting and tending to ancestral graves. The abuse that Wu the Eighth subjected Wang Mei to also recalls the traumatic experience of her sexual initiation and makes her realize that the selfless regard Qin Zhong had so readily shown her was her best guarantee for future happiness. Still

her marriage proposal would not have become reality if she had not on her own amassed a thousand taels of silver to purchase her freedom and if Qin Zhong had not made good use of the 20 taels of silver she had given him to turn himself into a respectable oil merchant. The all-important Confucian concept of filial piety too contributes centrally to the multidimensional significance of the coincidental event. Being filial had won back for Qin Zhong Zhu Shilao's affection and with it the oil business; and his visit to Zhu's grave lends Confucian authority to his fateful meeting with Wang Mei in distress. Thus at a time of national crisis, the rise of an oil peddler's fortune intersected with the precipitous fall of a queenly courtesan to catapult a merchant to center stage and endow him with heroic status. In this light, the binding of Wang Mei's feet by Qin Zhong is a singularly apt expression of his heroism. Foot binding being the ultimate symbol of patriarchal oppression of women in traditional China, the unbinding of Wang Mei's feet by an heir to a high ranking official is doubly injurious: it signals the withdrawal of support from patriarchal society while at the same time exposes a woman's helplessness as a consequence of the crippling tradition. Re-binding her feet, on the other hand, figuratively brings Wang Mei back into the patriarchal fold while at the same time seals her subordination to the patriarch. Though, in this case, the patriarch excels not in writing poetry and essays; rather, he stands out by being uniquely solicitous to the woman he loves.

The four turning points outlined above together propel – against all odds and expectations – the plot of the story inexorably towards an oil peddler taking sole possession of the crowning courtesan in a happy union. To round off their happiness, the storyteller stages two more sets of coincidental events. First, after the death of Zhu Shilao, Qin Zhong unknowingly took Yaoqin's parents into his household. So when Yaoqin joined him as his wife, she was reunited with her parents and he gained a pair of in-laws. The result is, of course, a perfect instance of double happiness (*shuang chong zhi xi*). Second, to acknowledge his debt to the gods, Qin Zhong makes the round of local Buddhist temples to offer his prayers and donate votive oil. To honor the memory of Zhu Shilao, he continues to use Zhu as his surname, but in an attempt to look for his biological father, he had Qin, his original family name, and Bianliang, his place of origin, painted separately on the pairs of oil barrels his attendants were carrying. Mr. Qin, his father, happened to be working as an attendant in the first temple Qin Zhong visited and noticing the family and place names, discovered that Qin Zhong was his son.

To commemorate the occasion, Qin Zhong changed his name from Zhu Zhong back to Qin Zhong.

Thus the story comes full circle, culminating in a grand finale inscribed by the storyteller as “fourfold happiness” (*si chong da xi*), i.e., double the “double happiness” mentioned above: 1.the marriage, 2.the bride’s reunion with her parents, 3.the groom’s reunion with his father, and 4.the groom’s reclaiming of his ancestral origin and family name. We should also note that the character *chong* (fold as in two- or fourfold) puns on the *zhong* (heavy weight) in Qin Zhong’s name: in Chinese these two spellings are written the same way but pronounced differently. Such punning highlights of course the importance of rectification of names and calls attention to the patterning of counterpoints in the construction of the story. Thus, Xin Yaoqin changed her name to Wang Mei and back to Xin Yaoqin; Qin Zhong to Zhu Zhong and back to Qin Zhong. On a personal level, such name changes not only indicate the fluctuation of individual fortune and chart the course of their self-discovery and development; they also shape and inform the process of social reconstruction. Victims all of a national crisis, a young man and a young woman have taken destiny into their own hands, exploited to the full resources internal and external at their disposal, and seizing every opportunity coincidental happenings had to offer, combined their efforts to make whole once more their dismembered families. Given the importance Confucius had attached to the family, such a plot certainly projects a Confucian perspective. The pivotal role filial piety plays at crucial turning points likewise reinforces it as a key Confucian value.

On the objective level, the patterning of counterpoints anchors the meaning of coincidental events. Thus the numbering of the names of characters (Wang the Ninth, Liu the Fourth, Wu the Eighth, Zhu the Tenth) and of festive dates (the 15<sup>th</sup> of the 1<sup>st</sup> and 8<sup>th</sup> month and the 3<sup>rd</sup> of the 3<sup>rd</sup>) all insists on the relevance of coincidence. Numbers specified in conjunction with time and space, as well as with material goods, serve a similar function. Thus, Qin Zhong vows to donate 3 barrels of oil for 3 months at 3 temples dedicated to the Bodhisattva Guanyin; Yaoqin was sold for 10 taels of silver, rewarded Qin Zhong 20 for his exemplary solicitude, bought her own freedom for 1000, and contributed 3000 to Qin Zhong’s business; Qin Zhong saved exactly 16 taels of silver to spend a night with Meiniang, 6 more than the going price. The amount of silver saved or spent measures of course the worth, both personal and societal, of the protagonists, calibrates their progress

towards self-realization, and ironically quantifies the degree to which a system of Confucian values has been modified if not compromised to accommodate commercial interests and sensibilities.

Rhetorically, variations on the assertion “no coincidence, no story,” which signaled Yaoqin’s encounter with Bu Qiao, punctuate the turning points. Thus, the line “there happened to be a Master Jin (*ouran you ge jin yuanwai*)” sets the stage for Wang Mei’s loss of innocence. Similarly, the remark “as coincidences abound in life, Zhu Zhong happened (*shi you ouran, quehao Qin Zhong*)” paves the way for his rescue of Wang Mei weeping on the river bank, and the comment “it was indeed a case of heaven ordained coincidence (*zhen nai tian yu qi bian*)” coordinates the space and time, Buddhist devotion and Confucian filiality to bring about the reunion of Qin Zhong with his father. Besides alerting the audience to the structural relevance of coincidence in the story, such remarks by the storyteller also invite them to put his assertions to the test, indeed challenge them to decode the multidimensional, multi-layered meanings he has built into the coincidental events. Participating so actively in the interpretive project, the audience becomes in effect co-creators of the story.

Jiang Xingge Twice Encounters the Pearl Shirt (*Jiang Xingge chong hui zhenzhu shan*, hereafter *The Pearl Shirt*; Feng, *Yushi*, 1-37).<sup>6</sup>

The title of the story makes it immediately clear that coincidences play a prominent role in the way the plot develops and that the pearl shirt holds the key to a proper understanding of the coincidental happenings. Like *The Oil Peddler*, *The Pearl Shirt* tells the story of a merchant. The importance of the doctrine of rectification of names, announced by the inclusion of the merchant’s name in the title, calls attention from the outset to the central relevance of Confucian norms and values to plot and character development in the story. The fact that Jiang Xingge’s father changed the son’s name to Luo in an attempt to shield him from envy and ill-will lends credibility to his encounter with his wife’s lover. The wife’s name, Sanqiao, adds yet more weight to the play of coincidence in the story. The youngest of three daughters, the character *san* indicates at first glance simply Sanqiao’s birth order. By itself *san*, meaning number three, already suggests something serendipitous: patriarchal preference for male heirs notwithstanding, it is still good fortune for a family to have produced three beautiful daughters, each successively better looking than the last. It also alludes to the line “three begets all

things” (*Daodejing* 42) and resonates with the phrase “chong hui” (twice encounters) in the title to enhance the generative power of coincidence. Qiao, on the other hand, embodies astrological influence. She was given this name because she was born on the 7<sup>th</sup> day of the 7<sup>th</sup> lunar month. According to a Chinese legend, this is the day when the Weaver Maid and the Cowherd are permitted by the Heavenly Queen Mother to meet on the Milky Way.<sup>7</sup> Chinese women customarily observe this day by making offerings to the Weaver Maid in the hope of receiving her blessing and thus becoming more adept at needlework. In this light Qiao designates a woman with outstanding domestic skills. But Qiao happens to be the same character as *qiao* (coincidence) in *wu qiao bu cheng hua* (no coincidence, no story). Read this way, Qiao as name underscores the structural relevance of the doctrine of rectification of names and the skill with which coincidences are ordered.

As events unfold, however, it soon becomes evident that the number also foreshadows the three triangular relationships that shape and inform the plot. To begin with, a coincidental meeting between Sanqiao and Chen Shang (Chen the Merchant) sets in motion the process of triangularization in the story. Chen Shang, an extremely handsome 24-year old merchant like Jiang Xingge, “happened” (*ouran*) to come into the city to fetch his mail from home at the Wang pawnshop which was located “exactly” (*zhengzai*) across Main Street from the Jiang house. And as “luck would have it” (*you qia-hao*), Chen Shang was dressed much the same way as Jiang Xingge. Eagerly awaiting her husband’s anticipated return from a business trip, Sanqiao was watching from a window. Mistaking Chen for her husband, Sanqiao “riveted her gaze on him” (*ding jing er kan*), and thinking that Sanqiao was interested in him Chen returned her gaze. The visual exchange triggered Chen’s single-minded pursuit of Sanqiao that led months later to their first sexual encounter on the night of her birthday.

To make sure that the audience pay adequate attention to the crucial relevance of coincidence, the storyteller sets the stage for the fateful meeting by entering Sanqiao’s mind to reveal the nature and source of her mental agitation and her reasons for looking out of the window against her husband’s parting instruction: A fortune teller had predicted that her husband would soon be home; the *chun* trees had been budding but her husband had not come home as promised.<sup>8</sup> To further enlist the audience’s sympathy for Sanqiao, the storyteller observes:

That she should come upon such a handsome young man could mean only one thing: something was bound to happen (he dang you shi). It was surely a case of: "If fated, though thousand leagues apart a meeting will take place; if not, even if you come face to face, no meeting will come about". (Feng, *Yushi*,6-7)

Once again, objective circumstance and subjective feeling have joined forces to fulfill the promise of a coincidence and to enlarge its meaning. Given the sanctity of marriage and family in the Confucian scheme of things, Sanqiao's adultery was in itself transgressive enough, but for her to have given her lover the pearl shirt, the priceless heirloom of her husband's family, should have been an inexcusable offense to the merchant class. Yet, as if anticipating the audience's willingness to forgive, the storyteller spares no effort to assemble one attenuating circumstance after another to make Sanqiao's transgression more understandable if not justifiable. Besides arguing for the weight of coincidence as outlined above, he lets the go-between Madam Xue articulate the woman's perspective: Sexual desire is human and natural, but patriarchy allows only men to acquire concubines and to keep company with courtesans. Such awareness of gender inequality appears to be so widely shared by society at large that the storyteller responded by exacting a much lighter punishment than expected from Sanqiao for her adultery. Even Jiang Xingge takes into consideration his wife's extended seclusion and loneliness when he decides to divorce her. Such leniency towards an adulteress reflects, I believe, the ambivalence a mercantile society feels towards Neo-Confucian orthodoxy. The conspicuous position the storyteller assigns the pearl shirt in the title of the story signals the same unease.

As an heirloom of the Jiang family, the pearl shirt embraces both Confucian tradition and mercantile value. It embodies the weight Confucian orthodoxy attaches to the family as a social institution and registers its cost when it is lost. That the title specifies the pearl shirt instead of a human subject as the object that Jiang Xingge twice encounters, on the other hand, prefigures the narrative function it plays and the pattern of meaning it imparts to the coincidental meetings. If Chen Shang had not worn the shirt that Sanqiao gave him, Jiang Xingge would not have discovered the adultery. And if Chen Shang's wife Pingshi had not kept the shirt when her husband died, Jiang Xingge would not have arrived at as profound a personal understanding of *karma*. His reaction on realizing that the shirt was indeed his own and that Chen Shang was none other than Pingshi's late husband was strikingly awe-inspiring: "In utter astonishment Jiang Xingge stuck out his tongue and clasping his hands

addressed Heaven<sup>9</sup>: “What has happened clearly tells us that the law of Heaven is plain for all to see. How terrible it indeed is!” (*ibid.*,31) And to lend his authority to Jiang Xingge’s observation, the storyteller calls it the “heart” or “very core” (*zhenghua*) of the story and sums up its moral in a verse:

Bright and clear the law of Heaven no one escapes,  
 When two wives are exchanged who comes out ahead?  
 Clearly a case of paying a debt with interest,  
 A brief interlude in a marriage lasting a hundred years.

(*ibid.*, 31)

Thus the pearl shirt brings into conjunction the themes of Buddhist retribution and Confucian reciprocity. But the image and language used to drive home the message is distinctly mercantile. The sanctity of a marriage has been violated and a priceless heirloom has been transferred to the adulterer’s family. For the institution to be restored and justice to be served, the adulterer dies, the adulteress became another man’s concubine, and her husband and his wife get married to each other. The verse leaves little doubt that such retributive justice makes sense. But the questions of “who comes out ahead?” and “what kind of interest?” are not fully answered till another coincidental encounter brings about a reunion in marriage between Jiang Xingge and Sanqiao. The laws of fair trade operating in a patriarchal society dictates that a husband once wronged must be repaid with interest, and the institution of concubinage makes it possible for the adulterous wife to be retributed back to her former husband. But in deference to Confucian ethics, she must also pay her wages of sin by being demoted, for the second time, to the position of a concubine.

It is fitting that as the subject who twice encounters the pearl shirt, the all-encompassing metaphor that governs the coincidental happenings in the story, Jiang Xingge should experience a moment of revelation from a merchant’s perspective. But the omniscient mode of narration has precluded him from accessing information that is available to a reader or audience who is fully attuned to the voice of the storyteller. In deference to the textual prominence of the number 3 in the story, I shall cite three examples to illustrate this point. First, the character *chong* (twice) that underscores the working of karmic retribution and adumbrates the circular movement of the plot happens to be written, as already noted above, the same as the second character in the oil peddler Qin Zhong’s name. Such a homographic allusion adds weight to the value of the heirloom and the cost of its loss, calibrates the gravity of crime and punishment, and synchronizes the turning of the wheel of karma.

Second, the morphologic affiliation of Sanqiao's maiden name with her given name and the name of the pawnshop where Chen Shang first attracted Sanqiao's attention, highlights the cosmic dimension of the story and illuminates the libidinous stirrings of a merchant's wife. The graph, Wang, Sanqiao's maiden name, depicts the number three with a vertical stroke  $\hat{o}$  across the middle line. It signifies the king, the being who mediates between heaven, earth and humanity and thus provides a link to the cosmos. The graph Wang, comprising *shui* (water) and *wang* (king), spatially juxtaposes the pawnshop and Sanqiao's residence and figuratively links her with the element of water. Water, as the Daodejing pointedly notes, is an element that though soft has the power to wear away rocks. As such it characterizes the painstaking effort the go-between Xuepo expends to soften Sanqiao's reserve. Moreover, water is an essential component of cloud and rain and as such provides cover for Xuepo's initial visits to Sanqiao's home and Chen Shang's entry into Sanqiao's house on the night of her birthday. To the extent the term cloud and rain (*yunyu*) euphemistically refers to sexual intercourse, it foregrounds the subterranean desire that an abandoned merchant's wife tried to suppress. The topographical juxtaposition of family names and the typographical conjunction of natural elements thus harmonize a cosmic view of human nature with the surprisingly tolerant attitude of a merchant class towards an adulteress who has failed to abide by the moral code of a Confucian society.

Third, to keep the mercantile perspective in focus and the pearl shirt in the foreground, the storyteller pivots the final coincidental event around a large pearl and stages it at a site that is identified as "Hepu". Jiang Xingge accidentally causes the death of an elderly merchant when the latter conceals a large pearl during a business transaction. The magistrate presiding over the trial happened to be Sanqiao's new husband who moved by Sanqiao's concern for Jiang Xingge found a way to exonerate him and reunite them. Hepu was made famous by the legend that celebrates the return of pearl-bearing oysters prompted by the improvement in the geopolitical environment. The return of pearls mirrors, of course, the reunion of Jiang Xingge and Sanqiao as well as the return of the pearl shirt to the Jiang family. The karmic retribution implicit in such returns was in turn reinforced by three events: justice was served by Jiang Xingge performing rites of a filial son at the funeral, Sanqiao atoned for her transgression by interceding with her new husband on behalf of her former, and the childless magistrate was rewarded



for his humanity with three sons. There is no textual evidence that any of the characters involved is aware of such an intricate working of retributive justice. But a reader or audience fully in tune with the Hepu legend will be well positioned to grasp the archetypal karmic influence such coincidences generate. It is in the final analysis all a matter of interpretation. A look at the Zhuangzian parable of “Cook Ding Takes Apart an Ox” by way of *The Story of the Stone* will demonstrate the extent to which coincidence figures in such an interpretive project.

### “Cook Ding Takes Apart an Ox” (*Pao ding jie niu*)

Having told the story of how the novel came to be, the narrator of *The Story of the Stone* throws the reader a challenge: “Pages full of idle words/ Panned with hot and bitter tears;/ All men call the author fool; / None his secret message hears” (Hawkes, I.51). The word that Hawkes translated as “hears” is in the original Chinese *jie* (to loosen, untie, open), whose tripartite structure incorporates three phonetically independent but semantically related characters: *jiao* (horn), *dao* (knife), and *niu* (ox). The graph thus suggests the use of a knife fashioned from the horn of an ox to open, cut up, or take apart something and by analogy to analyze, explain, or interpret what one hears or reads. It is in this sense that the word was used in the title of the classic study of Chinese scripts *Shuowen jiezi* (*Analyzing Characters and Anatomizing Words*). It also appears in the celebrated parable generally referred to as “Cook Ding Takes Apart an Ox” in the Zhuangzi where it is employed repeatedly to capture the exquisite art Cook Ding bodies forth when he carves up the animal. To illustrate how the use of this word ties together the multiple layers and dimensions of the significance of coincidence, I shall cite the most immediately relevant parts of the parable:

Cook [D]ing was cutting up [jie] an ox for Lord Wen-hui. At every touch of his hand, every heave of his shoulder, every move of his feet, every thrust of his knee – zip! Zoop! He slithered the knife along with a zing, and all was in perfect rhythm, as though he was performing the dance of the Mulberry Grove or keeping time to the Ching-shou music. (Watson, 50)

When Lord Wen-hui marveled at his skill,

Cook [D]ing laid down his knife and replied, “What I care about is the Way [dao], which goes beyond skill... I go at it [i.e., cutting up oxen] by spirit and don’t look with my eyes. Perception and understanding have come to a stop and spirit moves where it wants. I go along the natural makeup, strike in the big

hollows, guide the knife though the big openings, and follow things as they are. So I never touch the smaller ligament or tendon, much less a main joint. (*Watson, 50-51*)

What Cook Ding achieves is to project himself into the body of an ox, reads like a text its anatomy from the inside, and imaginatively transforms himself into the object he takes apart. Like the use of an ox-horn knife to cut up an ox, Cook Ding in effect dissects both the animal and himself at the same time. Guided by his spirit, he has found the margin upon which he simultaneously comprehends both the inside and the outside. This, I submit, is coincidence in its fullest sense. It marks the state Zhuangzi reaches when he dreams a butterfly and wonders whether the butterfly dreams him and the state that Confucius attains when with his ear fully attuned he follows his heart's desire without overstepping the bounds. That is why Zhuangzi concludes the parable with Lord Wen-hui remarking, "I have heard the words of Cook [D]ing and learned how to care for life!" (*ibid.*). In the final analysis, living and killing, life and death coincide.

We should also note that Zhuangzi likens Cook Ding's performance to a dance. By doing so he has raised what Cook Ding does to the level of art. It becomes, like reading the parable itself, an esthetic experience. It is also Zhuangzi's way of pointing out that language, no matter how effectively it is used, is ultimately as limiting as the cook's butchering skills. The Way, accessible to Cook Ding only by his spirit, can only be intimated or intuited. As another Daoist thinker Laozi so tantalizingly puts it, "The way that can be spoken of is not the constant Way" (*dao ke dao fei chang dao*). Coincidence, like the Way, can only be grasped in all its manifestations by an audience or reader who with his or her ear fully attuned participates freely in the play of creation itself. This, when all is said and done, is what the storyteller has in mind when he says, "No coincidence, no story." My analysis of the two paradigmatic stories, *The Oil Peddler* and *The Pearl Shirt*, has shown that the storyteller has constructed his plot by foregrounding concepts such as rectification of names, filial piety, and karmic justice and bringing them into serendipitous alignment with the norms and values of a mercantile class. It is ultimately a performance grounded in the esthetics of serendipity. For such an esthetics to realize its optimum impact, the reader or audience must attend to every detail, allusion and sign embedded in the narration or narrative and decipher them in light of the larger cultural, historical and cosmological

context. They must in effect become, like Cook Ding, one with the Dao and attain the perspective that enables them as co-creators to “prefigure the image of god” (*xiang di zhi xian*; *Daodejing*, 4).

***Postscript: The I Ching (Book of Change) and Carl Jung***

In a manner reminiscent of Cao Xueqin’s challenge to the reader in *The Story of the Stone*, Jung asserts in his *Foreword* to Hellmut Wilhelm’s translation of the *I Ching*, “If the meaning of the Book of Changes were easy to grasp, the work would need no foreword” (xxi). Then he sums up what the book means to him:

The Chinese mind, as I see it at work in the *I Ching*, seems to be exclusively preoccupied with the chance aspect of events. What we call coincidence seems to be the chief concern of this peculiar mind, and what we worship as causality passes almost unnoticed” (*ibid.*, xxii).

This preoccupation of the Chinese mind with coincidence Jung likens to his own thought on synchronicity:

...Synchronicity takes the coincidence of events in space and time as meaning something more than mere chance, namely, a peculiar interdependence of objective events among themselves as well as with the subjective (psychic) states of the observer or observers. (*Ibid.*, xxiv).

It is not my purpose here to evaluate Jung’s view of the Chinese mind. But he analyzes the *I Ching* much the same way I have read the two Chinese stories. By and large what he says about synchronicity and coincidence appear to be directly relevant to the kind of analysis I have done in this paper. Especially if we think of patterns of interlocking Confucian, Daoist, Buddhist and mercantile norms and values that emerge in the stories in archetypal terms or as forms of the collective unconscious. It should be rewarding to apply Jung’s insights on synchronicity systematically to a study of Chinese fiction as a whole. That, however, is another story. As traditional Chinese storytellers were wont to say, “If you want to know what happens next, listen to how the following chapter unfolds” (*yu zhi hou shi ru he, qie ting xia hui fen jie*). For now, I would simply point out that the *jie* that unfolds here is the same *jie* that takes apart the ox in Zhuangzi’s parable.

## NOTES

<sup>1</sup> Better known in English translation as *Dream of Red Chamber*. I have used the title of the original manuscript.

<sup>2</sup> I have considered in some detail the issue of feminism in *The Story of the Stone* in “Point of View and Feminism: Images of Women in *Hongloumeng*,” in *Woman and Literature in China*, ed. Anna Gerstlacher and others (Bochum: Brockmeyer, 1985), 29-97.

<sup>3</sup> For English translation of this story, see “*The Oil Peddler Courts the Courtesan*” in Ma & Lau, *Traditional Chinese Stories: Themes and Variations*, 177-208.

<sup>4</sup> Jin happens to be the dynastic name of the Ruzhens. The deflowering of Yaoqing by Jin thus figuratively parallels the rape of China by the Ruzhens.

<sup>5</sup> The narrator gives as the prologue to the story proper a variation of the Tang story “The Courtesan Li Wa (Liwa zhuan)” where a scholar secures the affection of the courtesan Li Wa by being extremely solicitous to her. For an English translation of “The Courtesan Li Wa,” see Ma & Lau, 163-171.

<sup>6</sup> For an English translation of this story, see Ma & Lau, 264-292.

<sup>7</sup> Legend has it that the immortal Weaver Maid and the mortal Cowherd fall in love and married each other. Like San Qiao and Jiang Xingge in the story, they were so happy enjoying each other’s company that they neglected their duties. As a punishment the Queen Mother of Heaven separated them and allowed them to meet only once a year.

<sup>8</sup> For readers and audience who are familiar with the novel *Journey to the West* (Xiyou ji) the promise Jiang Xingge makes to Sanqiao echoes that Monk Xuanzang (602-64) made to the Tang Emperor Taizong before Xuanzang set out to fetch Buddhist scriptures from India.

<sup>9</sup> I have capitalized heaven here in deference to idiomatic English. Chinese language itself does not uppercase any word or character. For a provocative discussion of the problem of translating Chinese philosophical concepts, see Roger T. Ames, “Translating Chinese Philosophy,” in Chan Sin-wai and David E. Pollard, *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English/English-Chinese* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1995), 731-746.

## REFERENCES

- Baynes, Cary F., tr. The Richard Wilhelm Translation of *The I Ching or Book of Changes*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Cao Xueqin. *The Golden Days. The Story of the Stone*, Vol.1, tr. David Hawkes. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Cao Xueqin. *A Dream of Red Mansions*, Vols. 1-4, tr. Yang Xianyi and Gladys Yang. Beijing: Foreign Languages Press, 1994.

- Chen Guying. *Laozi zhuyi ji pingjie*. Xianggang: Zhonghua shuju, 1993.
- Chen Guying. *Zhuangzi jinzhu jinyi*. Xianggang: Zhonghua, 1995.
- Feng, Menglong. *Xingshi hengyan*. Xianggang: Gudian wenxue chubanshe, n.d.
- Feng, Menglong. *Yushi mingyan*. Xianggang: Gudian wenxue chubanshe, n.d.
- Jung, C.G. "Synchronicity: An Acausal Connecting Principle". *Collected Works*, Vol.8 (1952), 417-519.
- Koestler, Arthur. *The Roots of Coincidence*. London: Hutchinson, 1972.
- Lau, D.C.,tr. *Confucius: The Analects*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Ma, Y. W. and Joseph S.M.Lau, eds. *Traditional Chinese Stories: Themes and Variations*. Boston/Worcester: Cheng & Tsui Company, 1986.
- Mansfield, Victor. *Synchronicity, Science, and Soul-Making: Understanding Jungian Synchronicity Through Physics, Buddhism, and Philosophy*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 1995.
- Watson, Burton, tr. *The Complete Works of Chuang Tzu*. New York: Columbia UP, 1968.
- Wu, John C.H.,tr. *Lao Tzu: Tao Te Ching*. Boston & Shaftsbury: Shambhala, 1989.
- Yang, Bojun. *Lunyu yizhu*. Xianggang: Zhonghua shuju, 1994.

**CONCEPTS OF POETRY AS A REFLECTION  
OF INTERCULTURAL DIALOGUE  
(THE CASE OF SPAIN)**

*Aviva DORON*

*University of Haifa, Israel*

*Encounter of cultures*

It was the University of Salamanca, the oldest of Spain's universities, which published the book entitled *al-Andalus, Sefarad, España*. This title with its three names symbolizes the special position Spain holds in historical memory: it is regarded as a homeland in the collective memory of the Jewish, the Moslem and the Christian cultures. To Moslems, Spain symbolizes the "Garden of Eden of the West" (the Maghreb); for Jews, Spain evokes the Golden Age when Toledo was considered the "Jerusalem in Spain", and to all peoples, Medieval Spain stirs up memories of a country where different peoples of diverse religions worked together in harmony.

Thus, when scholars would congregate to study the Iberian Peninsula (the "Hispanistas"), the words "*España es diferente – Spain is different*" could very often be heard.

This statement, based on the comparison between Spain and the rest of Europe, emphasizes Spain's unique nature, formed and developed during the historical upheavals under Roman and Visigoth rule, through the Moslems' al-Andalus, the wars of the *reconquista*, the victory of the new Spanish-Christian kingdom, *Castilia La Nueva*, ending ultimately in the cruel action of the Catholic kings at the end of the fifteenth century which brought about the destruction of the colorful cultural mosaic formed by the culturally diverse groups.

The Catholic kings succeeded in banishing the Jews and Moslems from Spain, however, they could not erase the imprints left by the two Semitic faiths on Spanish history and culture.

The significant presence of different peoples and diverse cultures in the geographical and historical regions of Spain, which had a clear influence on the country's character, led Americo Castro, the eminent 20<sup>th</sup> century Spanish historian, to define Spain as the fruit of the encounter of the three monotheistic faiths: Judaism, Islam and Christianity.

Although this statement aroused fierce dispute among scholars – Sanchez Alborno heading the opposition – the prevailing tendency in current research is to examine the various cultural trends prevalent in medieval Spain, the philosophical and literary encounters which took place there, and to emphasize the manner in which congregations of the various religions collaborated on economic and scientific works. In other words, Spain holds a fascination for researchers and culturally-oriented people primarily due to the intercultural encounters that occurred on its soil.

I intend to discuss the reflection of this unique encounter in the literary works of each culture while casting light in particular on the developments that occurred in the concept of the poem and in *ars-poetica* and their affinities to the intercultural dialogue.

#### Al-Andalus

Any attempt to discuss the literary world that emerged in medieval Spain must consider three types of literature and the affinities between them: the Andalusian- Moslem literature, the Spanish-Christian literature and the Hispanic-Hebrew literature.

We clearly distinguish between two eras that are politically and culturally diverse and possess unique literary characteristics and poetical concepts: In the first era, “al-Andalus”, (from the 8<sup>th</sup> century until the middle of the 12<sup>th</sup> century) Arab poetry was the dominant literary trend. The second era, *La Espana cristiana* (from the middle of the 12<sup>th</sup> century until the end of the 15<sup>th</sup> century) is characterized by the development of literary trends formed in different languages spoken in the Spanish-Christian society: the popular Spanish (*Romance Popular*), the sublime Spanish written by clerics who created a new genre “*Mester de Clerecia*”, the Gallego-Portiguez, the lyrical idiom and the language of the troubadours who arrived in Toledo from Provence.

During these two periods, Spain reached impressive cultural heights and literary achievements that turned out to be classical milestones in the intellectual history of the world.

Cordoba, the capital of the kingdom of *abd al-Rachman the Third* (912-961) represents the unique nature of al-Andalus. The city was a cultural center and the ultimate destination of traders from Mediterranean countries. Members of different religions collaborated on economic and scientific works and conducted a prolific literary dialogue. Cordoba is the birthplace of the two great philosophers whose influence on general intellectual history is evident till this day: the Jewish Maimonides and the Moslem Ibn Roshd.

In his book “Esplendor de al Andalus”, Henri Peres stresses the fact that there existed an «Andalusian» population possessing character traits that derive from a blending of peoples and ethnic origins. The linguistic panorama reflects the composition of the Andalusian population: texts were written in Latin, classical-literary Arabic and Hebrew.

In order to examine poetical reflections of intercultural dialogue one must assume the following: cultural encounters enrich all those who partake in them, however, they leave a greater imprint on the culture of the minority, since the scholars among the intellectual minority learn the language and culture of the majority, while only few among the intellectuals and artists in the majority group acquaint themselves with the language and culture of the minority. Thus, in order to grasp the nature of the fascinating encounter taking place in Spain between the Arab and Hebrew literatures, it is recommended we examine the reflection of this encounter in the artistic creation of the minority, in the Hispanic-Hebrew poetry flourishing in Spain for nearly eight hundred years, both under Moslem and Christian rule.

The Jewish inhabitants, who were part of this mixed population, created channels of cultural communication. This intriguing phenomenon is reflected in intellectual writings: the Jewish writers, whose literary sources were the Bible and ancient poetry, were forced to make a decision which was to have far-reaching implications: whether to remain strictly within the boundaries of their Jewish heritage, or to open windows to a cultural and literary dialogue with their neighbors.

The opening salvo in this drama was fired by Donash Ben Lavrat: he adopted generic style, metrics and structures of Arabic profane poetry using them in his poems written in Hebrew, the language of the Bible. The other Hebrew poets followed in his footsteps and this resolution was to determine the nature of the culture of Spain for the eight hundred years.

Poetical resemblance between Hebrew and Arab poems is illustrated in the following examples:

Ibn Hazm, the Arab poet wrote:

*“Separation is the brother of death  
Death is the brother of separation”.*

Parallely, we find in a poem written by the Hebrew poet, Yehuda ha-Levi:



*“Know that the day you leave me,  
your going will be my ruin, my death”.*

Al Mundir ben Sa'id al Balluti, the Arab poet wrote:

*“The maid’s face reddened,  
but her dark eyes like swords,  
suck blood from the heart of the beloved”.*

and Yehuda ha-Levi wrote:

*“The maid...will kill me...  
Her eyelids like arrows  
The blood of my heart shall suck”.*

Ibn Hazm wrote:

*“Being killed by your love is a pleasure for me”*

And the Hebrew poet, Moses Ibn Ezra wrote:

*“If you wish to let me live – give me life;  
but if you would kill – then kill me!”*

We find as well that Yehuda ha-Levi’s poems dedicated to Jerusalem and Egypt, while written in Hebrew, the language of the Bible, are based on conventional Arabic motifs, mainly, the “*al-Fadail*” – praise to al-Andalus.

For example, Ibn Jafaya, the Arab poet wrote:

*“Paradise of al-Andalus possesses marvelous beauty and  
a perfumed breeze”*

and Yehuda ha-Levi expresses his praise in the following verse:

*“From the rivers of Paradise its river flows, and the  
marvelous beauty of its land is like the Garden of Eden”.*

The poetical concept of the Hispano-Hebrew poets consequently reflects the revolutionary cultural decision to permit access to neighboring cultures and the intercultural dialogue that emerged in al-Andalus.

### *España*

Toledo, the capital of Castilia La Nueva (The New Castilia) symbolizes the cultural world of Christian Spain. Following intense and fruitful collaboration between poets, philosophers, scientists and translators of the three cultures, the intellectual world made impressive advancements. Those advancements were especially evident in the 13<sup>th</sup> century, under the rule of Alfonso X, el Sabio, Alfonso 10th, (the Wise), who gave a strong impetus to the development of science, literature and translation works. People from an array of traditions and faiths contributed to these initiatives and Toledo eventually came to be known as a «cosmopolitan center in which neither ethnic origin nor religion was important.»

Just as Cordoba became an enlightened cultural capital thanks to the endeavors of abd al-Rachman the Third, Toledo became a symbol of cooperation between members of the three cultures, thanks to Alfonso X, El Sabio. This king is depicted in history books as “representing one of the cultural zeniths of Europe in the Middle Ages”. A poet, he also wrote a history book and a book of law, *Las Siete Partidas*, and granted his patronage to the scientists and translators whose enduring contribution to the languages of Europe were the scientific and philosophical texts that had been written in Arabic.

As previously mentioned, cultural encounters tend to be reflected in the poems of minority poets. They are well versed in the languages of their surroundings and are familiar with the literature written in the languages of the majority.

Hence, in order to study the reflection of intercultural dialogue in literature we will illuminate some examples taken from Hispano-Hebrew poetry.

The encounter of Jewish poets with Christian literary works was much more complex compared to their encounter with Moslem literature, **due to the ceaseless existential religious controversy between Christianity and Judaism**. While from Arabic poetry the Jews could borrow poetical models and adopt literary genres and motifs characterizing the poetry of Moslem al-Andalus, they were threatened by the Christian spiritual world and could not allow themselves to be consciously influenced by it. It is interesting, though, that despite religious reservation, Hispano-Hebrew literature displays echoes of intercultural dialogue through characteristics originating from Spanish-Christian literature, as we can see, for example, in the poet's attitude towards the art of poetry.

In the prologue to his literary composition “Cantigas de Santa Maria” (“Poems to Saint Mary”), Alfonso X expresses in fact his views on the art of poetry. We can, therefore consider the prologue as an ars-poetical expression.

Ars-poetical expressions in Hispano-Hebrew poetry of the period will be exemplified in the poetry of Todros ha-Levi Abulafia, who lived in Toledo and was a regular guest at the court of the Christian king.

1. Alfonso, devoting special attention to the process of setting standards to fine poetry, states in the prologue to the “Cantigas”, that in order for the poem to be considered fine poetry, the poet should profoundly understand a new idea and be able to convey it logically (First Strophe). Clearly, the need for distinct expression of the idea is based on the assumption that the idea is new to the reader.

The issue of examining the art of poetry is intertwined also in Todros ha-Levi’s poetry, and he too, in a manner quite similar to that of Alfonso, stresses the importance of the new idea expressed in his poems:

*“Most of my words and my subjects are new”*

*(poem 422: 80)*

He adds that the new idea must be properly conveyed, and from this point of departure he depicts the “daughter of his poem” (the Muse), expressing a new and virginal idea in a manner that is polished and experienced:

*“She is pure...from the subject of an old hymn...”*

*In subject she is a maiden and a virgin, while in words she is aged and deflowered”*

*(poem 390: 61-65)*

Emphasizing the content as a central poetical motif, this 13<sup>th</sup> century Hebrew poet declares in effect, that he adopts a poetical standard similar to the one accepted by the great poet Alfonso X and that he deviates from accepted standards of the Andalusian school, which dismissed the need for the poem to express new ideas as the main focus of poetry, but rather presumed, following Aristotle, that “the best part of the poem lies in its falsehood”, i.e., the poetical achievement has been evaluated by the image and not the content of the message.

2. Alfonso turns intimately to the divine Mary (represents himself as “her troubadour”), and states that he wishes to praise her in his poems (strophe c, 1). He stresses his inner need for sacred Mary to welcome his poems, and

accept the praises. (Strophe D, 1,2). The King-poet takes it upon himself to exalt Mary in his poems and pleads her to welcome them and reward him with the personal reward she bestows upon her loved ones (strophe G, 1-4).

Todros Abulafia also addresses God in a personal tone, emphasizing their close relations and asking for personal reward. We must keep in mind that personal appeal to the God of Israel in profane poetry and moreover, appealing for personal reward is unprecedented in Hebrew poetry.

Todros expresses his wish to praise his lord's glory in his poems, as in the following lines:

*“Poems I have composed to God...my poems shall be welcomed upon his altar”*

*(poem 659: 9,10)*

Todros seems to uphold the tradition of Hebrew poetry praising the Lord, however, there is a trace of innovation: the individualistic expression using the language of hymn and praise which was typically employed in canonical religious poetry to glorify and praise God, to proclaim the longing for national salvation, or to plead for political assistance. Todros uses the language of praise and glory in his secular poems, and in practical, material and ordinary contexts. He asks for power and success to be delivered in a brief period of time.

*“I shall praise the Lord and herald good tidings and all creation will heed me.”(poem 643 1-3)*

*“Trust the Lord and seek His wisdom  
All will be granted you in the House of the King” (poem 645: 1)*

*“Be with me and grant my wish  
Never shall you insult my virtue...  
And I shall sing to you morning and noon  
my lips will utter thy praise”*

*(poem 688:1,4)*

By putting emphasis on the individualistic aspect of his relationship with his God, the poet pleads the lord to welcome his poems.

*“Father, welcome my phrase” (poem 799: 10)*

Todros ha-Levi's poems, addressed to the lord, convey the poet's clinging to his God as a son does to his loving father, while in Hebrew sources,

the *Bible and ancient poetry*, God appears as the father of the Hebrew nation, the father of children: “thou art children of thy Lord”.

Todros ha-Levi Abulafia on the other hand, addresses God as his only son. This intimacy expressed in Todros’ poems written for his God resembles the anticipation Alfonso the Wise expresses in his address to Saint Mary.

Having studied Alfonso’s first *Cantiga* and some examples of Todros’ poetry, we learn of the close resemblance between both poets insofar as their poetical approach and perception. Similarities in the poetical perception of the Hebrew and the Christian poets are manifested in the poet’s approach towards the art of poetry, while the best poem is presented as the poem conveying a new idea. Other similar aspects are the emphasis put upon the poet’s individuality and perception of the poem as a channel of personal communication between the poet and Providence in daily life; the attitude of the speaker in the poem towards the Divinity and the intimate address to the Almighty, in declared expectancy of personal reward in the near future.

The resemblance between literary characteristics in the poetry written by Alfonso the Wise and Todros Abulafia reflects - in the most fascinating manner - the intercultural dialogue maintained between poets of different cultures.

### *Echoes of the Miracles-Literature in Hebrew Composition*

A remarkable phenomenon evident in a literary composition written in Barcelona is a Jewish tale bearing close resemblance to the miracle stories of Saint Mary.

One of the remarkable poets of Christian Spain was Josef Ibn Zabara, who worked in Barcelona during the second half of the 12th century. Though a doctor highly educated in various sciences, Ibn Zabara knew Catalan and Spanish and was familiar with the European literature. He was well versed in the Bible and in the Jewish sources, (*Talmud and Midrash*) and mastered the Arabic language. His most famous literary composition is “The book of delights” (*Sefer Hasha’ashuim*) that follows the literary form of the *Makama*, an Arabic genre in its origin, written in rhyming prose and comprised of different stories. One of these stories is the subject of our present discussion, seeing as it entails literary characteristics closely resembling those of the Mariannic literature, the literary genre depicting the miracle stories of Saint Mary. This genre, popular in the European literature, was interestingly developed by the first poet to be recognized by his name in the Spanish literature, Gonzalo de Berceo. We shall now turn to the structure of the Mariannic

story, accompanied by an example of one such story which is included in Berceo's literary work, *Los Milagros de Nuestra Señora* – "El Clerico Simple" – "The Simple Cleric".

Part I: The Mariannic story generally opens with an introduction of the protagonist, a simple man distinguished for a good deed he performs on a regular basis. Berceo depicts a simple monk who would recite but a single Mass, the Mass of the Virgin Mary, because he knew no other.

Part II: A change occurs in the life of the protagonist: an external force which he can not subdue prevents him from carrying out his customary good deed, rendering his life meaningless. He is prevented from continuing to recite the only Mass he knows (verse 221-225).

Part III: The protagonist appeals to a higher force (or the Almighty) for assistance. Berceo's monk appeals to the Virgin and asks her to help him continue to perform the good deed as before (verse 226).

Part IV: The Almighty heeds the prayer, and the assistance is instantly evident in the daily life of the individual. In Berceo's story, the Virgin intercedes so that the simple monk is able to resume reciting the Mass (verse 227-234).

Part V: This final part of the structure is the moral of the story. Berceo's story emphasizes the belief that all Christians may rely upon Virgin Mary to translate the divine justice into a real reward in their daily life.

Upon examination of the composition of Zabara, the Hebrew poet from Barcelona, we find a parallel structure:

A. The Hebrew Makama (Rhymed prose) opens with the depiction of a good deed carried out by an old man, simple and kind, who was in the habit of paying his respects to the deceased when they were carried past his house on the way to burial.

B. Like the Mariannic story, Zabara depicts a crisis in the life of the protagonist, whereby the old man loses the strength to stand on his own two feet, resulting in his being unable to carry on with his good deed as before.

C. The pious man in Zabara's story appeals to God in prayer to help him resume his good deed on behalf of the deceased of the community.

D. The almighty heeds the prayer and promises to help: the angel of God promises the old Jew that he will be able to resume the good deed, granting meaning to his life.

E. The moral in Zabara's story: Any pious Jew who adheres to his faith and performs good deeds towards his fellow man, can rely on his God to come to his rescue at times of personal distress and bring about a miracle to ease his pain and alter the situation.

We have seen, then, that the Hispano-Hebrew author living in a Christian environment intertwined in his story characteristics borrowed from Spanish literature. Zabara's *Makama*, written in Hebrew and culminating in a distinct Jewish moral, clearly resembles in its nature the stories of the Virgin Mary and the concept of miracles they describe. His tale is evidence of intercultural relations: Zabara made use of an Arabic genre, wrote in the Hebrew language while his literary work reflects affinities to Christian literature.

This example demonstrates the literary reflection of the intercultural dialogue.

### *Summary*

In medieval Spain, where Jews, Moslems and Christians lived in co-existence, collaborated on scientific and economic enterprises and maintained intercultural dialogues, different literatures emerged, written in a variety of languages.

The literary world that emerged in medieval Spain comprises three literary cultures: Andalusian- Moslem, Spanish-Christian and Hispano-Hebrew. Since cultural encounters are reflected in literary works of the Minority (given that these poets are familiar with the literary works of the Majority) the appropriate topic for study should be the Hispano-Hebrew poetry that flourished in Spain for eight hundred years, both under Moslem and Christian regimes.

A study of the poetry of the Minority leads us to the conclusion that during the al-Andalus period, the poetical concept of poets of that era included literary elements based upon Arabic poetry. Later, in Christian Spain, we find a clear resemblance between ars-poetical phrases employed by poets of the three cultures.

The study of poetical processes in literature reveals the following striking phenomenon: intercultural encounters did indeed exist, despite religious differences and conflicts, and these are reflected in poetical concepts and ars-poetical expressions.

## CREATIVITY AND COPY IN CHINESE CALLIGRAPHY AND PAINTING

*Josette BALSÀ*

*University of Hong Kong*

*“Nous autres, civilisations, nous savons maintenant  
que nous sommes mortelles”*

Paul Valéry (*Variété, I*)

China is known as being the oldest living civilization on Earth.<sup>1</sup> No other civilization in the world has had a longer continuity, maintaining to the present day an amazing cultural stability and a distinct identity of its own. Various geographical, intellectual and institutional factors interacted to keep the Chinese civilization integrated. Among the intellectual factors the most outstanding is the uniform written language that bridges across the diverse dialects in both time and space.<sup>2</sup> The system of writing dating more than five millennia was developed from pictographs to the present ideographs into a body comprising about 50.000 characters. Although very few scholars know and write the totality of these characters, most Chinese recognize 10.000 of them, which is much more than any Western alphabet. Some of these characters are made of more than 30 strokes, all encased in the same virtual square as the simpler one. The written language remained unchanged through thousands of years: learnt and practiced on the whole territory of China, it unifies peoples who speak different languages that cannot be understood from region to region; it conveys to them the knowledge and wisdom of a common literature, including historic information, scientific notions, moral principles and above all, aesthetic values. The prestige attached to the written word turned calligraphy into one of the *Three Perfections*, as defined by a Han Emperor, with poetry at the top followed by calligraphy and painting. Since poetry is literature, calligraphy is understood to be sovereign in the visual arts. During the Tang Dynasty, the interaction between painting and poetry became increasingly common. A scholar at that time would practice the *Three Perfections*, to which he would add seal carving. Painters would sign their scrolls, either calligraphic works, poems or paintings with one or several



seals. But it is frequent to find also inscriptions of the artist's friends on a scroll. Michael Sullivan indicates that "if the inscription was written by a great critic or connoisseur, this carried enormous weight and added considerably to the value of the painting".<sup>3</sup> It would be hard, he says, to conceive of a Western parallel, for instance a note written by Berenson in the corner of a Botticelli adding any value to the painting.

Through calligraphy, the past survived in China more than through monuments, as it happens with our lost or deceased civilizations. Very few architectural masterpieces survived casual and systematic destruction in China, where it is common to wipe out, for instance, crumbling palaces or pagodas and reconstruct facsimiles. The opposite happens with original scrolls, treasured to the point that Emperor Taizong, who died in 649, is said to have ordered *The Orchid Pavilion* to be buried in his grave.

Let us consider the kind of relationship between *creativity and copy* in China through the particular case of *The Preface of the Orchid Pavilion*, a calligraphic work by Wang Xizhi (307-365), considered as the greatest calligrapher of all ages. At the time of the Tang Dynasty (618-907) it was only known through tracing copies and free-hand copies, or copies carved on stone or through rubbings taken from the stone tablets. This process of copying copies was perpetuated along centuries, creating a new discipline to establish the genealogy tree of a calligraphic masterpiece, although the original work might have disappeared for centuries.

*Preface of the Orchid Pavilion* was written in 353, on the occasion of a refined gathering of scholars at a beautiful place called the Orchid Pavilion. After a day enjoying poetry and wine, all the poems were collected and Wang Xizhi wrote a preface to the collection, an essay of 320 words in prose where he surpassed himself. He made later hundreds of vain attempts to reduplicate his own masterpiece. Kept by his descendants during more than 200 years, it was at some moment copied by a monk and disseminated, and these copies happened to arouse the enthusiasm of Emperor Taizong, who started a collection of Wang Xizhi autographs as well as a search for the original scroll. It was finally discovered in possession of a monk called Biancai; L. Lederose<sup>4</sup>, in "The Ten Thousand Things" tells the details of the famous anecdote referring to that discovery, which is the subject of many paintings.

Emperors started collecting as early as the Han Dynasty (208 BC- 220 AD) and specimens of scripts were the first items to be collected for their aesthetic value, for the beauty and quality of handwriting itself, indepen-

dently of the meaning of the texts. Paintings followed and emperors and private individuals collected works of calligraphy and painting during the Tang period (618-906). In Chinese history, many emperors were outstanding calligraphers, sometimes creating a new style; however imperial calligraphy was rarely emulated.

Three main types of script, the Cursive, the Regular and the Running Scripts were formulated in the fourth century AD and have been in use from that time till today. Some authors mention five major categories of calligraphic Scripts,<sup>5</sup> including the Archaic and Official Scripts which are no longer used except for decorative purpose or antiquarian interest. During the Han Dynasty, Confucianism was established as the official orthodoxy of the nation and its rigorous system of education included **calligraphy** as a basic skill to be taught from early childhood. The true brush calligraphy appeared only when paper was invented in the second century AD. From the eighth century on, the literary examination system to select civil servants started the expansion of a class of scholar-officials and reinforced the importance of calligraphy.

The student *emulated* the works of the famed masters of the past in a variety of scripts and styles. Within the framework of the fixed scripts, calligraphers of genius created personal styles, which could be canonized and would become models, further reproduced through rubbings. Until the Revolution of 1966-1976, the old masters of traditional calligraphy and painting were allowed to carry on practicing and teaching as before, although the art of the *literati* was branded as a reactionary and elitist attitude, reminding the one of a discredited class of “feudal oppressors”. A national program of simplifying the writing system was undertaken from 1950 until the 1970’s, but it failed. During Mao’s rule, his calligraphy dominated the Chinese intellectual and civic landscape. Chang Tsong-zung, curator of the exhibition “The Power of the Word,” writes in his critical essay that “*the supreme example of calligraphy at that time was Mao Zedong’s personal calligraphic style*”.<sup>6</sup> Mao Zedong was certainly the most copied calligrapher of the twentieth century.

After Mao Zedong’s death, the rebirth of the world of culture began dramatically in 1979 with the exhibition of dissident artists in Beijing who called themselves “The Stars”. Painters and calligraphers began a double voyage of discovery: one journey led them into Western art and the other into the roots of written language, in the pictographs and bronze inscriptions of antiquity.

In calligraphy, artists like Gu Wenda (b. 1955) started experimenting, “breaking taboos” says Tsong-zung Chang. By writing “wrong” words, mean-

ingless characters, Gu Wenda challenged the sacred power of the word. His installations using human hair to write pseudo-words are another form of subverting the established order and to “restore to the word its primal cultural power of giving meaning to life”.<sup>7</sup>

The pseudo-characters created by Xu Bing (b. 1955) were carved and printed to form the “Book from the Sky”, an impressive cultural edifice, impossible to read or decipher, made of fake-words. Other creations by the artist question “the absurdity of obsessions with word use, brushstroke technique and cultural continuity” according to Tsong-zung Chang.

The avant-garde artists playing with calligraphy are putting “an entire historical tradition under review” writes Richard Long.<sup>8</sup>

Before we approach the question of copying in painting, we should mention the most famous case of *forgery in calligraphy*: the British Library is presently exhibiting the “old books” rediscovered in the basement of the British Museum in 1979, written in unknown characters forged by “something of a genius”, Islam Akhun and supposedly discovered in Central Asia desert, near Kotan. Studied by the sinologist and specialist in ancient Asian languages Dr. Hoernle, some of these forged manuscripts came to be included in public collections, in London, Paris and St. Petersburg, until the forgery was discovered and revealed by the German archaeologist Albert von Le Coq. Dr. Hoernle, diplomatically informed by Le Coq, wrote a report in 1899 mentioning that his previous elaborate attempt to decipher the manuscripts had not totally discarded the possibility of forgery.

In painting, as well as in calligraphy, the same materials are used up to now: brush, inkstone, ink, and paper or silk as support. The painter’s technique is also similar to the calligrapher’s. And in painting, as in calligraphy, students *copied* old masters. Early masterpieces were respected, studied and copied, yet innovations appeared from time to time. Like the calligraphers, starting in the tenth century, painters often collected their small version copies of the masters in the form of albums where different styles were represented.

It is rather difficult to build a history of Chinese painting going to pre-Sung Dynasty (960-1279) times because it is not possible to prove authenticity. According to Marilyn and Shen Fu, it would be possible nevertheless to arrive to “a faintly accurate idea of the history of Chinese painting on the basis of *copies and imitations* if these are understood in their stylistic sequence”.<sup>9</sup> The authors emphasize the importance of copies mention-

ing some well known painters who copied Chin and Tang masters, recreating a perfect appearance of the originals, then replaced the originals by copies to confuse people. It was a way to test their ability and the understanding of others, an amusement to deceive viewers, but without profit, showing off technical virtuosity. Among Chinese artists, the copying of Old Masters has always been prized, not scorned. Unlike in the West, copying in China is an honoured method of transmission because a close copy is often as good as the original. The attitude toward forgery is not as severe as the Western one, the main reason being the respect for good imitation, meaning mastering of a method, a technique.

In the history of China, there are several anecdotes about forgery practiced by talented scholars. Let us point out the recent famous case of Zhang Daqian (1899-1983) and the academic controversy raised by Prof. James Cahill, an authority in Chinese painting, about the authenticity of the scroll “*Riverbank*”, attributed to Dong Yuan, a 10<sup>th</sup> century Chinese painter. It was acquired by the Metropolitan Museum of Art, New York in 1997 and was considered as one of the gems of the museum’s collection. The work was purchased from Zhang Daqian in 1956 by his friend, the painter, calligrapher, collector and art dealer C.C. Wang, advisor to the Met in Chinese antiquities, who finally sold it to a benefactor of the Met. Zhang Daqian was himself a famous painter, connoisseur and collector, and he was also considered as a master forger. But C.C. Wang is assertive: “*The Riverbank* is so far away from anything Zhang could do, fake or not – it’s impossible for anyone who understands brushwork to mistake it!”<sup>10</sup> Wang believes that going to tradition as a source of creativity, and not discarding experimentation, young artists can achieve a “revived understanding of the Chinese concept of *pure brush*”.<sup>11</sup>

Young artists in China are now looking towards Western art and appropriating techniques, themes, in a process of *embracement* that had already begun as early as the 1920’s, with the use of oil painting on canvas and composition based on the theory of perspective. During the Mao period, Russian teachers introduced into Chinese academies of painting the Realism methods and techniques, used for propaganda purposes. The Cultural Revolution (1966-76) sent artists and intellectuals to rural areas or factories and closed art academies in all cities of the country. In spite of censorship, artistic and intellectual movements were established during the eighties. In February 1989, the exhibition “China Avant-garde” opened in the Beijing National Gallery and was closed twice by the authorities in its two week run.

June 4, 1989 represented a deep wound in the history of China, it was also the starting point of deep reforms. In May and June, artists from all over China participated in demonstrations for democracy.

Presently, in an atmosphere of relaxed censorship and greater freedom of expression, young artists are looking for a more original appropriation of Western means of expression, without losing completely contact with their traditional roots, looking for a balance of their emotions and searching for a new cosmopolitan identity. Will China absorb the Western influences and integrate them in its historical process as one of its multiple faces? Or... will the poet's sentence apply also to Chinese civilization in a near future?

## NOTES

Lothar Ledderose attributes the habit of **copying** to the fact that “*modular thought was indeed ingrained deeply in the Chinese mind*”. He also remarks that “*although the styles were not modules in a physical sense, their codification reveals a modular pattern of thought*”. According to Ledderose, many *literati* painters used a **modular process** to produce their own works, which would explain how for example, Cheng Zhengkui (1604-1676) painted some three hundred landscapes all with the same title, *Dream Journey Among Streams and Mountains*, each of them almost three meters long, which means nearly one kilometer of landscape painting.

<sup>1</sup> Pierre Rychmans, *The Chinese Attitude towards the Past*, in *Papers on Far Eastern History*, 1989.

<sup>2</sup> James T.C. Liu and Wei-ming Tu, *Traditional China*, 1970.

<sup>3</sup> Michael Sullivan, *The Three Perfections, Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, 1999.

<sup>4</sup> Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art*, 2000.

<sup>5</sup> T.C. Lai *Chinese Calligraphy, An Introduction*. University of Washington Press, 1975 and 1985.

<sup>6</sup> Chang Tsong-zung *The Power of the Word*, 1999.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Richard Long, *Logographic Art in The Power of the Word*, 1999.

<sup>9</sup> Marily and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship, Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collections* in New York and Princeton, 1975.

<sup>10</sup> Valerie C. Doran *C.C. Wang: The Artist as Collector* in *Orientalism*, Vol. 30, number 9, Nov. 1999.

<sup>11</sup> Idem.

## СИНЕСТЕЗИЯ И ТВОРЧЕСТВО. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИНДИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Ольга СЕМЕНОВА*

Культура Индии многолика и едина, в ней есть бесконечное многообразие и в то же время целостность; суть ее глубоко философична. С одной стороны, она признает необходимость хранить чистоту внутреннего мира человека, сравнивая его с сердцевиной лотоса, а с другой – не отвергает все внешние проявления, подобные мириадам лепестков этого прекрасного цветка. Ибо, как сказано в «Ригведе»: «Истина одна, но обликов у нее множество».

Индийская музыка является одной из древнейших в мире. Она является также крупнейшей модальной системой и сохраняет это свое основное качество по сей день – в противоположность европейской музыке, в которой главенствующая на ранних ступенях ее развития монодия сменилась существующей ныне гармонической системой.

Как гласит старая легенда, один правитель попросил мудреца научить его ваянию. Мудрец ответил: «Тот, кто не понимает законов рисунка, не сможет понять законов создания скульптуры». Тогда правитель попросил мудреца научить его рисовать. «Тот, кто не знает законов танца, не сможет понять законов рисунка». Мудрец продолжил свою мысль: «И невозможно понять танец без глубокого знания музыки». Эта история иллюстрирует тесную связь между различными видами искусства и доказывает, что музыка занимает важное место в индийской культуре.

Отношение к музыке в Индии было вселенским и трансцендентальным, а музыкальное произведение становилось воплощением этого отношения. В Индии считалось, что природа выступает в роли постоянного спутника человека, что деревья, цветы и растения также наделены сознанием и населяют Землю наравне с людьми. Жизнь и человека и природы определяется одним и тем же космическим порядком. Искусство же воздействует на людей подобно самой природе, стараясь вдохнуть жизнь даже в неодошевленную материю. Поэтому любое произведение искусства должно доходить до другого человека через общность

душ. Как для исполнителя, так и для слушателей художественное творение становилось средством познания Абсолюта.

Душой индийской музыки является рага. Это санскритское слово буквально означает «страсть, цвет и привязанность», «оттенок», «окраска», нечто, что способно «окрасить сердца людей»; термин подразумевает интенсивность одного цвета, который должен быть создан исполнителем. Все, что рисуется особыми красками (*varna*) – сварами, то есть с помощью разнообразности звука, есть рага. Или любая композиция звуков, украшенная мелодическими движениями (*varna*) свар, возбуждающая сознание людей, есть рага. Рага – это изначальная мелодическая идея, пользующаяся по меньшей мере пятью тонами октавы. Каждая имеет строгие правила восхождения и нисхождения тона, предписанные места для пауз, характерные фразы, свои собственные отличительные черты и берет свое начало в ведических гимнах, исполнявшихся в храмах. Рага связана с определенным временем суток или года и призвана вызывать состояние или чувство, общее для человека и природы. Для индийцев музыка – духовная дисциплина, которую нужно усвоить на пути к самосовершенствованию. Этот вид искусства подводит сознание личности к пониманию истинного значения мира и дает возможность радостно ощутить его вечную и неизменную сущность, которая может быть постигнута именно через раги.

Исполнение раги – это вид творчества, который стремится освободиться от внешнего времени, создавая свое собственное время, свое собственное движение и дыхание. Исполнение раги музыкантом есть акт воздействия на слушателя, и время, которое оно занимает, субъективно для обоих. Лишь сосредоточенное внимание слушателя, базирующееся на общности его состояния с состоянием исполнителя, помогает музыканту воплотить в жизнь свою художественную задачу.

Синестезия как термин происходит от греческого *synaisthesis* и обозначает совместное чувство, соощущение. В психологии синестезия употребляется для обозначения феномена гармоничного полимодального восприятия, когда в едином когнитивном акте происходит наложение различных по типу ассоциаций; в лингвистике это языковые универсалии, фиксирующие эту связь словесно (например, «блестящий звук», «теплый цвет»); в поэтике – тропы и фигуры, основанные на межчувственных переносах (например, образы в поэзии К. Бальмонта: «флейты звук зорево-голубой, звук литавр торжествующе-алый»);

в музыковедении – зрительные образы при восприятии звуков (такие образы возникают при восприятии произведений К. Дебюсси, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, О. Мессиана). В более широкой трактовке синестезией называют взаимовлияние зрительных и слуховых искусств, при этом предполагается существование своего рода синестезических жанров и видов – программная музыка, светомузыка, творчество М. К. Чюрлениса, В.В. Кандинского.

Чувственно окрашенное видение мира часто встречается среди художественно одаренных натур – поэтов с «живописным» воображением, музыкантов с «цветным слухом». «Цветным слухом» обладали Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, Б. В. Асафьев.

В гносеологическом плане, будучи межчувственной ассоциацией, т.е. системным признаком человеческой чувственности, синестезия отражает целостные свойства самой действительности. Способность к синестезии относится к проявлениям «сущностных сил» человека, культивируемым в сфере его социальной практики, прежде всего в искусстве. Синестезия участвует в формировании художественного образа, в процессах взаимовлияния и синтеза искусств. Синестезия как феномен была широко распространена в древнем мире. Вполне вероятно, что сложившиеся символические языки когда-то возникали благодаря синестезическим особенностям мышления.

Синестезия расценивалась мудрецами Востока как мощное средство компенсации одних способностей другими. В этом плане их выводы звучат исключительно современно. На музицирование-медитацию Древний Восток смотрел как на путь становления к бытию, от возможного к реальному. Для узкого круга избранных музицирование означало символическую форму поисков совершенного, единство постижения многообразного мира явлений.

Для древних индийцев музыка – это изыятие из пространственно-временных связей, обретение высшего блаженства – духовной свободы. Но не только через слух – через все органы чувств (зрение, осязание, обоняние, вкус) человек вбирает в себя необозримую музыку жизни. Мудрецы Востока полагали, что для постижения музыки необходима особая система «оттачивания чувств», их комплексное воспитание. Так, обостренное зрение оказывает непосредственное воздействие на развитие слуха, осязание развивается не само по себе, а в единстве с обонянием, вкус неотъемлем от остальных органов чувств. Различные



сочетания чувственных восприятий создают предпосылки для формирования эмоциональных состояний и даже нравственных проявлений личности. Достижения современной психологии подтверждают правоту взглядов древневосточных мыслителей: человек рождается с имманентной синестезией. Знакомство с древневосточными трактатами показывает, что именно этот принцип, возведенный в систему, служил основой музыкального воспитания.

Европейская классическая теория музыкальной техники основана на различении двенадцати тонов в октаве, индийская – 22 тонов. Под абсолютным слухом понимается способность к различению высоты тонов без их сравнения, но что же такое «истинный слух»? Если посмотреть на этот предмет с восточной точки зрения, то истинный слух – это способность слышать не ушами, но всем своим существом, воспринимать вибрацию вещей земных и космических, способность познать некую трансцендентную «музыку сфер». Схожие определения встречаются у многих мыслителей, например, у виднейшего суфийского мастера и музыканта начала XX века Хазрат Инайят Хана. Он полагал, что восточная идея музыки исходит из интуиции, работающей под воздействием красоты, созданной в различных формах линии, цвета и ритма, которая и называется искусством. Важно услышать не только звук, сам по себе, но его особенность по отношению к акустическому окружению.

Звуковое пространство, осваиваемое в художественной практике, организуется по особым законам. Любопытно, что звуковые соотношения, рассматриваемые в человеческой культуре как гармоничные, обнаруживаются и в мире природы. Как отмечал Хазрат Инайят Хан, доказательство этому – язык зверей и птиц, которые выражают свои страсти и чувства без слов, только звуками. Он называет музыку «первым языком», первым и последним выражением чувств и страстей сердца, ибо то, что не может раскрыть живопись, поэзия, выражает музыка. Мнение относительно происхождения музыки человеческой как подражания музыке природной не беспочвенно. Существует немало свидетельств этологов и орнитологов, о «музицирующих» животных и птицах (исполняющих диатонические и хроматические гаммы, мелодические построения с аранжировкой, способных к импровизации). Известно также и то, что звук в мире природы является средством общения, передачи информации сигнальным путем.

Исследователи-философы и поныне задаются вопросами о сущности музыкального искусства. Неоднозначно трактовалось и само понятие «музыка»: в разные времена и у разных народов в него вкладывался смысл утилитарно-развлекательный, божественный, мистический, религиозный. В контексте проблемы «Восток – Запад» по этому поводу существует несколько точек зрения: эти культуры диаметрально противоположны; возможно найти общий язык, и этот язык и есть музыка; интеграция едва ли возможна, но необходимо сосуществование восточной и западной культур. Все они в какой-то мере справедливы.

По мнению индийского исследователя Нараяна Менона, самой примечательной чертой индийской музыки является непрерывность процесса ее развития. Еще задолго до нашей эры в Индии были выработаны не только определенные законы теории и практики, но и общие критерии эстетической оценки. Историю этой музыки следует изучать и понимать не только через ее собственный язык, но и через дошедшие до нас научные труды. Основные вехи истории индийской музыки – научные труды, как «Натьяшастра» Бхараты (около IV в. н. э.), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (около XIII в.), «Сварамела каланидхи» Рамаматхи (XVI в.) или «Шатурдандипракашика» Венкатамакхи (XVII в.).

Подчеркивая устойчивость музыкальных традиций Индии, Нараяна Менон призывает анализировать самобытное искусство раги в контексте этих традиций. «Слушать индийскую музыку и судить о ней с точки зрения западной музыки или какой-либо иной музыкальной системы, – утверждает он, – это значит упустить главное и прийти к неверным выводам» (11, *op. cit.*, p.2). Это положение основополагающее, так как предостерегает от европоцентристского подхода к постижению музыки Востока.

Музыкальное сочинение представляет собой результат коллективного творчества различных людей. Композитор сочиняет музыку, воплощает ее исполнитель (на Востоке композитор, как правило, является и исполнителем), слушатель является сотворцом музыки, воспринимая ее в высшей степени индивидуально, рождая сознательно или спонтанно свои чувственные представления. И композитор, и исполнитель, и слушатель вкладывают свои особые смыслы в музыкальное произведение. В философских учениях Востока постигнуть сущность музыки может только «овладевший своими чувствами» философ, так как именно он обладает «таинственным» умением созерцать. Древние индийс-

кие тексты описывают музыку как особый тип деятельности, построенный по законам «раса» (объективное психоэмоциональное состояние, та особенность, то специфическое, что характеризует данное произведение искусства и определяет его качество). Древние ученые анализировали природу эмоций, причины и условия, которые их вызывают; видимые проявления и результаты таких эмоций, а также природу подсознания; пользовались рациональными методами исследования и умело применяли на практике свои теоретические выводы.

Истинный музыкант в Индии – это тот, кто может настраиваться на космический лад посредством музыки и постигать законы мироздания. Музыка как субстанция, ведущая к постижению основ бытия, отождествлялась с философией. Если в музыке что-то «содержится», то это «содержание» следует искать в природе философского знания. Хазрат Инайят Хан считал, что музыка заставляет душу танцевать, вдохновляет каждого человека и среди различных искусств музыкальное искусство считается особо божественным, потому что оно является в миниатюре точной копией закона, действующего во всей вселенной.

«Музыка есть не только величайший предмет в жизни, но она есть сама жизнь. <...> Наука индийской музыки происходит из трех источников: математики, астрологии и философии. Это можно также обнаружить и в музыке Запада, поскольку вся наука гармонии и контрапункта основана на математике» (7, с.104, 126).

Американский музыкант и исследователь Иегуди Менухин утверждал, что музыка Запада будит в человеке то, что музыка азиатских стран, и особенно Индии, оставляет дремать, так как это традиционная, кристаллизованная форма выражения, в которой исполнители и слушатели выражают свое смирение перед окружающим миром и судьбой; это больше созерцательная, задумчивая и пассивная форма музыки и она не позволяет разыграться волнам эмоций и гнева, взаимосвязи противостоящий сил, способных разорвать ее на части. Она приглашает слушателя пребывать в состоянии медитации, единения с Богом (10, с.286-287).

Следует отметить также особенность восточного восприятия музыки – сопереживание, вчувствование, и даже активное участие слушателя (например, сопровождение музыки движениями тела, рук, возгласы одобрения). Активное участие было естественным для архаичного человека и по сей день сохранилось у многих народов Азии и Африки. Движениями рук переводили язык звуков в зримо ощутимый язык

жестов и, воспроизводя движение и ритм мелодии, углубляли понимание слушателей-участников коллективного исполнения. Эмоциональная включенность и исполнителей, и слушателей в сценическое действие позволяла непосредственно воспринимать идеи спектакля вне зависимости от способов передачи смысла.

Понимание искусства в Индии находится в соответствии с учением о священном обществе. Песня – это «йантра», то есть способ обращения к богу. В рамках индийской культуры существует один и тот же подход к музыке и танцу, к изобразительному искусству и поэзии. Во всех этих видах искусства правда эмоций имеет большее значение, чем правда мысли; основной акцент делается на интуицию, а не на сознание, на размышление, а не на действие.

Образы индийской мифологии полны музыкального содержания. Песни и танцы создаются в честь творца Брахмы, трехликого Шивы, олицетворяющего единый облик созидателя, охранителя и разрушителя; в честь Кришны, бога любви и весны, и его подруги Радхи. Музыка нерушимо связана с исполнением религиозных обрядов, с обожествлением природы. О музыке упоминается в двух самых крупных творениях индийского национального эпоса – «Рамаяна» и «Махабхарата», которые начали складываться, по-видимому, к V-IV векам до н. э.

Мифы, повествующие о великой силе музыкального искусства, которое делает любимцами богов тех, кто овладел им, предвосхищают будущие учения о музыке как средстве достижения бога и освобождения, а мифы, рассказывающие о магическом воздействии музыки на природу и человека, – учение о сезонных рагах и строгую регламентацию времени исполнения раг.

Как и в жизни других древнейших народов, огромную роль в первобытной культуре Индии играли религиозно-мистические представления о высшем божестве. Народное сознание приписывало и музыке божественное происхождение. Тысячелетние легенды рассказывали о том, как бог Брахма открыл мудрецу Бхарата красоту, правду, непобедимую силу музыкального искусства, а мудрый Бхарата передал радость музыки человечеству. Имя Бхараты часто встречается на страницах летописи индийской музыки. Ему приписывается создание одного из крупнейших трудов по теории – «Натьяшастра». В книге подробно рассматриваются элементы танца, мимики, музыкальные инструменты, состав театрального оркестра. Отдельные главы книги посвящены рассмотрению

«джати» (особых типов священных кантилен), различных форм пения и инструментальной музыки.

Бхарата видит в музыке составную часть театрального искусства и рассматривает ее как особый род триединства, объединяющего искусство пения (г и т а), искусство игры на музыкальных инструментах (в а д ь я) и искусство танца (н а т ь я). В Индии это триединство обозначается общим понятием – с а н г и т а. Слово «сангита», во многих индийских языках означающее «музыка», буквально переводится как «сведение воедино и выражение всего» – это тело, разум и дух, три аспекта: язык, исполнение, движение; единство танца, вокальной и инструментальной музыки. Термин «сангита», существующий тысячелетия, бытует и поныне не только в теории, но и на практике. В Дели функционирует Академия музыки, танца и драмы «Сангит натак академии» (ее филиалы имеются и в других городах), изучающая взаимодействие этих трех видов искусства, всегда существовавших в неразрывном единстве. Необходимо подчеркнуть, что древнеиндийские авторы в рассуждениях об искусстве танца и мимодрамы останавливаются не столько на технических приемах хореографии, сколько на раскрытии эмоционального смысла в оттенках движения, жеста, выражения лица.

В древних трактатах философско-мистическое толкование самой природы музыкальных звуков подразумевало слияние явлений физического и духовного порядка. Трансцендентальное значение ритма отразилось в обозначающем его слове тала, поскольку его значение интерпретируется следующим образом: первый слог – та – исходит от тандава (неистовый космический танец Шивы), а второй – ла – от ласья (его женская противоположность – пленительный танец богини Парвати). Музыкальному звуку как божественному дару предписывалась способность сильного воздействия как возвышающего характера, так и разрушительного. Так проявлялась постоянная живая взаимосвязь между природой, музыкой, человеком на самых разных уровнях. Всякая интонация, даже отдельный звук (нада) считались выразителями определенных чувств человеческих или образами явлений природы – растений, цветов, птиц. Это целая философия музыки.

Выразительность связывалась прежде всего с разнообразными мелодическими оборотами (пакар), которые сложились по традиции и различались между собой ладами, интонационным строем мелодии, приемами ритмической фигурации голосов. Индийская музыка задолго

до нашей эры основывалась на семиступенной диатонике. Диатонические лады складывались разнообразно: иногда они бывали очень близки европейским средневековым ладам. Вероятно, еще ранее сложились и ныне бытуют мелодии пентатонного строя. Вместе с обогащением эмоционального содержания и выразительной нюансировки возникли и широко развились различные разновидности альтерации ладов.

Свары (семь основных ступеней звукоряда, «свара» буквально означает «звук») представляются с магической точки зрения (цифра семь – семь планет, семь островов, семь знаков зодиака и т.д.), мифологической (свары – девы-небожительницы, каждая имеет своего бога-покровителя), отождествление каждой свары со своим цветом, ведийским стихотворным размером, мудрецом-риши, мифическим родом.

Центральным понятием индийской философии является некое первоначало, первозвук – ассоциируется с главным божеством, будь то Шива или Брахма (звук – абсолютный божественный дух Брахман). Также с богами связано и понятие «раса», ибо каждому богу полагается своя раса. Шиве-разрушителю – гнев, ужас, энергия; Индре, богу грома, – героизм и т. д. Проблема раса волновала теоретиков. Абхинавагупта в «Абхинавабхарате» (около X-XI в.), критикуя предшественников, утверждает, что произведения искусства возбуждает эмоцию, ибо переживание и есть познание чувства.

В трактате «Гиталанкара» (сочинение о красотах музыки) Бхараты (I в. до н.э.) драма (*natya*) признается пятой ведой, созданной Бхаратой для всех каст на основе первых четырех вед. Причем «содержание взято из Ригведы, музыка – из Самаведы, драматическое действие – из Яджурведы и учение о расе – из Атхарваведы» (6, с.65).

Весь мир, как писал Матанга в «Сочинении о светской музыке», возник из звука и на звуке зиждется; недоступном человеческому уху космическом звуке «*nada*». Даже боги индийского пантеона – Брахма, Вишну и Шива (у каждого из них много имен, например, Шива зовется и Махадевой, и Шамбхой [означает – «благой»], и Харой, и Пашупати, и Ишаной, и Рудрой) имеют свою мощь и связанную с ней силу звука. Вселенная, по представлениям индийцев, построена на законах музыки и ею пронизана.

В трактате Матанги «Брихаддеша» (Сочинение о музыке разных местностей, примерно VII в.) звук рассматривается с философской, физической и музыкальной точки зрения. Некая абстракция (*dhvani*,

nada) звука, «божественная сила (Шакти)» лежит в основе. Далее следует бинду (bindu), что буквально означает точку; затем nada – чистый звук и речь. В различных сборниках «сангит» слог «на» обозначает дыхание, слог «да» – огонь ума. Прослеживается тесная связь с учением об акаши (эфире) как особой звучащей субстанции, непознанной, неощутимой, заполняющей собой все пространство или им непосредственно являющимся. Слышим только при воздействии на акашу столкновением двух плотных субстанций. В частности, у Нарады и Шарнгадевы используются термины «ударенный» и «неударенный», причем у Нарады акаша и есть «неударенный» звук (трактат «Сангитамакаранда» или «Нектар музыки», около VIII в.). С попытки услышать этот звук, подвластный только йогам и богам, начиналось обучение музыке в Древней Индии. Цель систематического изучения звука – внесение космического порядка в душу человека с одной стороны и подчинение музыкальной стихии человеческому разуму – с другой.

У Нарады в трактате «Сангитамакаранда», в частности, есть описание шрути (sruti, наименьший из доступных музыкальных звуков). У каждого звука своя особая характеристика. В отличие от свар шрути не имели твердо установленных названий, и в музыкальных трактатах у Нарады и Шарнгадевы встречаются очень интересные описания их, основанные прежде всего на эмоциональном восприятии звука. У Нарады преобладает изобразительный момент. За каждым определением встает зрительный образ: робкая девушка; девушка, убранный цветами; девушка, украшенная драгоценностями. Существует определенная связь между характеристикой шрути и богом, создавшим их. Агни, бог огня, породил пламенную и сверкающую шрути. Бог луны, Сома, – трепещущую и юную. Богиня Земля – сильную, терпеливую, не боящуюся змей.

У Шарнгадевы («Сангитаратнакара») звуки группируются по видам в гучие, нежные, широкие, жалостливые и нейтральные. Все это помогало более качественному исполнению и более тонкому восприятию того, что хотел донести до слушателя музыкант.

В системе шрути семиступенный звукоряд делится на двадцать две части, градации между ними едва доступны восприятию. Высокая культура исполнительства позволяла музыкантам добиваться реализации приемов шрути не только в вокальном, но и в инструментальном исполнительстве. Овладение этими приемами предполагало развитие синестезических связей.

В отличие от европейской системы восприятия музыки, основанной на ладотональности, выразительных мелодических структурах, восточные музыканты начинали обучение с длительного погружения слуха в отдельные тона, которые наполнялись глубоким смыслом и эмоциональным содержанием. Звуки наделялись целым рядом признаков: цветом, величиной, вкусом, запахом, весом, формой, положением в пространстве, отношением к определенному времени. Постепенное включение новых признаков было длительным и тщательно продуманным процессом. Что же касается самих синестезических связей – они были четко predeterminedены и не подлежали обсуждению. Когда в Индии учитель утверждал, что тон Рибхаджа имеет оранжевый цвет, а мадхьяма – цвет жасмина, ни одному из учеников не приходило в голову это оспаривать.

Огромно религиозно-философское влияние шиваитской школы, которая утверждала интуитивность познания, тождество человека и мира, божественность силы и преимущество вокальной музыки над инструментальной.

Высшим образцом и Шарнгадева и представители шиваитской школы считали соединение инструмента и голоса, предпочтение которым отдается и поныне.

Особая внутренняя сосредоточенность является одной из характерных черт индийского стиля музыкальной интерпретации. Она восходит к глубокой древности, когда певцы, а иногда и инструменталисты пели или играли порою с закрытыми глазами, как бы снимая внешние впечатления, могущие возмутить эмоциональное состояние артиста и вызвать рассеяние цельного, в себе замкнутого лирического образа.

Повествуя о древнем происхождении танцев, индийская легенда отмечает, что и этому искусству мудреца Бхарату научил всемогущий Брахма. Утверждают при этом, что и самое имя Бхарата составлено из начальных слогов трех слов: «бхава» (эстетическое наслаждение, радость), «рага» и «тала». В классическом труде Бхараты «Натьяшастра» много места уделено теории и практике танца.

Представители религиозного движения суфиев считают, что цвет и звук являются языком жизни; жизнь выражает себя на всех различных планах существования в форме цвета и звука; но внешние проявления жизни столь твердые и плотные, что секрет их природы и характера похоронен под ними. Мистики считают, что существует взаимосвязь между звуком и цветом; и что в действительности они единое целое,



являются двумя аспектами жизни. «Жизнь и свет – одно; жизнь есть свет и свет есть жизнь, также цвет является звуком, а звук – цветом. Только когда звук является цветом, он более видим и менее слышим, а когда цвет является звуком, он скорее слышим, чем видим». (7, с.159) На основе акустических показателей музыкального звука и оптических параметров цвета в теории индийского искусства выводятся звукоцветовые эквиваленты. Устанавливается последовательная ассоциативная связь между отдельными музыкальными звуками и их цветовым наполнением, где семиступенный диатонический звукоряд соответствует гамме цветового спектра.

Синтезирующая энергия музыки и цвета, стимулируя воображение художников, оформляется на севере Индии в совершенно особый жанр – живопись на музыкальные темы. Известная как поэзия «рага-мала» (живописный жанр, переводится как «гирлянда раг»), она обретает свою плоть в базирующейся на цветовой символике иконографии и становится типичным сюжетом различных школ североиндийской миниатюры. Живописец должен был учитывать эмоциональное содержание и время исполнения изображаемых мелодий. Сам по себе факт существования «живописной музыки» не является чем-то исключительным, но здесь возникает масса вопросов: о средствах и приемах передачи мелодического движения в ритме линий и красок, о специальном цветовом и композиционном коде и т. д. Живопись Кангры, например, истинно музыкальна по цвету. Цвет был здесь первоосновой, из него рождались контуры и очертания изобразительного ряда, он становится необходимым условием достоверности, настраивающей зрителя на музыкальный лад. Миниатюра воспринималась как синтез музыкального и колористического текста, как «рага в красках».

Дополнительные импульсы для понимания концептуальной природы синтеза искусств дает сопоставление музыкального полотна и кашмирской миниатюры. Сравнительный анализ позволяет двойственно интерпретировать их драматургию. Поэтапное линейное развертывание лада во времени сопоставимо с расположенными горизонтальными ярусами развитием сюжета в миниатюре. В этом случае вертикаль созревает в недрах горизонтали (в музыке – на стыке циклов тала, в миниатюре – при переходе от одного повествовательного раздела к другому); она не прерывает развития, но выявляет новый его виток. Иной подход дает возможность увидеть созвучность трактовки драматургии

классической музыки (рождающейся из полифонии горизонтальных наслоений мелодической, ритмической и аккомпанирующей линий) с большинством кашмирских миниатюр. Их драматургия складывается из нескольких продольных полос, представляющих последовательное изложение сюжета, читаемого как бы в одновременности.

Распространение светотональной музыки входит в моду на Западе, а на Востоке с раскраской звука связано сохранение и поддержание традиций глубокой древности. Следует иметь в виду, что имеется принципиальное отличие между западноевропейским и восточным музыкальным мышлением и символической организацией звукового материала. Если для европейца «раскрашиваются» довольно значительные звуковые объемы, скажем лад или тональность, то в восточных системах отдельно взятый тон (звук) обладает самостоятельным значением и отсюда окраской. Например, в индийской средневековой эстетике Шарнгадевы (трактат «Сангитаратнакара») семи основными нотам соответствуют семь цветов – бледно-розовый цвет лепестков лотоса, оранжевый, золотой, цвет жасмина, белый (или черный), ярко-желтый, пестрый. В китайской системе пять тонов окрашиваются в желтый, белый, зеленый, красный и черный соответственно. На первый взгляд может показаться, что, познавая природу музыкальных звуков, восточные музыканты сочетали несочетаемые признаки. Однако это не так: восточная музыкальная эстетика обладает развитой символикой, которая основывается на реальной почве эмоционального и вещественного восприятия.

Исследования по психосемантике показывают, что практически у любого человека можно вызвать символические ассоциации либо сразу, либо при небольшом творческом усилии. Получается, что синестезия присуща всем людям, но для большинства она протекает на подсознательном уровне.

Знакомство с индийской культурой в эпоху древности позволяет увидеть, что этот гигантский культурный пласт стал периодом кристаллизации эстетики индийской музыкальной традиции; ее основы формировались в музыкальной практике, обобщались в теоретических трактатах.

Многие методические приемы восточных музыкантов и поныне остаются нераскрытыми. «Что может музыка?» – вопрошали восточные мудрецы. И отвечали: «Все: оживить, убить, излечить, сделать великим, сделать бессильным. Можно полагать, что несмотря на всю

очевидность существующих различий систем музыкальной культуры в контексте Восток – Запад они «смыслопроводимы», то есть каждая из них может быть плодотворно соотнесена и воспринята с точки зрения иной системы.

Нейрофизиологи современности, пытаясь обосновать анатомическую основу синестезии, высказали предположение, что в мозгу у тех, кто слышит и видит звук, зоны, управляющие различными чувствами связаны друг с другом теснее обычного. Не будучи подкреплена комплексом способностей и развитым интеллектом, дар этот не представляет особой ценности даже для самого индивидуума. На этом основании нередко можно слышать скептические голоса, сомневающиеся в целесообразности развития синестезических звуко-цветовых связей у всех людей. Вопрос этот и поныне остается дискуссионным. Изучение древних систем музыкального воспитания Востока, возможно, внесет свой вклад в его решение.

## **SYNESTHESIA AND CREATIVITY. THE PHILOSOPHICAL-AESTHETIC ASPECT OF INDIAN MUSICAL ART**

*Olga SEMENOVA*

*St. Petersburg*

The term synesthesia is derived from the Greek *synaesthesia* and designates “joint feeling”. The sensually rendered vision of the world is frequently encountered in gifted persons – poets with “picturesque” imagination, musicians with “colour hearing”, and in diverse trades, where the skill of the expert directly depends on the sharp sensitivity.

The phenomenon of music is unique for human culture. Music is unique in its creativity and perception. Music introduces emotions in the sounding of melodies and harmonies, while, at the same time, it is a universal “first language” capable of reflecting the spirit of the times.

The connection of traditional arts with philosophy is indissoluble; hence it is important to talk about organic synthesis of arts and metaphysics in East. Music in India was initially understood as divine display. Unification with the divine beginning opened through music. In ancient treatises,

the philosophical-mystical interpretation of the nature of musical sounds merged with the phenomena of the physical and spiritual order. Indians have long considered space one force: vibration. Consequently, from ancient times, music has been the scientific way of dealing with the influence of the planets. The constant movement of the planets is the basis for the raghes, on which Indian music is based. To each musical sound is attributed a divine gift, the ability of strong influence with ennobling and destructive character. So Indian music shows the constant alive interrelation between a nature, music, and man at the most different levels. For example, the conformity of the seven colours of a rainbow (to a line of sounds from seven tones with a rich palette, inherent in both, of colourful – sound transitive shades) is expressed in sensual perception (recognition) by man in the colour scale of sounds and the sound colouring of colour. Further, the conformity of seasons, and the cycles within each day correspond to certain sounds and intonations and the emotional condition of the man.

The synthesizing energy of music and colour, which stimulates the artistic imagination, is manifested in the north of India in the completely special genre – painting on musical themes known as poetry “raga-mala” (a picturesque genre translated as “garland ragas”).

Synesthesia was regarded by wise men of the East as a powerful means of indemnification of one abilities by others. This sounds extremely modern. The wise men of India believed that a complex education which involves a special system of “sharpening feelings” is necessary for the comprehension of music. Various combinations of sensual perception create preconditions for the formation of emotional conditions and even for moral displays of the person. Researches have since shown it is possible to cause symbolical associations practically in any person at once, or with small creative effort. It turns out synesthesia is inherent in all people, but for the majority it proceeds at a subconscious level.

Many methodical concepts of eastern musicians have remained inaccessible until now. Modern scientists who have tried to provide evidence of an anatomic basis for synesthesia, have claimed that in the brains of those who hear and see sounds, the zones managing various feelings are connected with each other more tightly than usual. If this gift is not supported by complex abilities and advanced intelligence, it does not present any special value for the individual. Consequently, it is often possible to hear skeptical voices doubting the expediency of working to develop synesthezing sound-color

communications in all people. This question continues to be debated, and studying the ancient systems of musical education of the East, will probably contribute to its resolution.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Адамова А., Грек Т.* Миниатюры кашмирских рукописей. СПб.: Искусство, 1994.
2. *Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование:* Материалы Международной научно-практической конференции 25 – 29 августа 1997 г. Астрахань, 1997.
3. *Герасимова И. А.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии, 1995. № 6.
4. *Дева Б. Чайтанья.* Индийская музыка. М.: Музыка, 1980.
5. *Менон Рагхава Р.* Звуки индийской музыки: Путь к раге. М.: Музыка, 1982.
6. Музыкальная эстетика стран Востока. М.: Музыка, 1967.
7. *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. М.: Сфера, 1988.
8. *Черкасова Н.Л.* Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. М.: Консерват., 1993.
9. *Gangoly O.* Ragas and Raginis. Bombay, 1935-1948.
10. *Magidoff Robert.* Yehudi Menuhin. New York, 1955.
11. *Menon N.* Classical indian music. New Delhi, 1955.
12. *Mukerji D. P.* Indian music. Bombay, 1945.

## TRANSGRESSIONS: DISROBING AND REDRESSING

*Rekha MENON*

*State University of New York, Buffalo State, USA*

Colonization is a practice of theft, including the theft of bodies. Can the once colonized reclaim their traditional bodies, to acquire ownership of them, to redress them in their once dynamic, erotic attire? The body is a highly contested site of knowledge and power, a property to be possessed and utilized. The politics played out during the colonial period in India has carved imprints on Indian bodies by disrobing and degrading our cultural values and practices. This paper will examine the aesthetics of contemporary Indian art and culture, to show how the Indian ways are colonially modified and transgressed. Colonial powers stripped Indian local populations of their traditions, their discursive practices and regarded their values as shameless, disgusting and naked; they were instructed to dress themselves in the rhetorical garb of the globalizing West.

The bodies of a given people of a civilization are not physiological or bio-chemical but are “dressed” in expressive gestures, actions, practices, and culturally given attire. Such bodies are a site of peoples’ values and meanings that are lived and practiced. To strip them of their gestures, actions, and practices is to strip them of what makes life meaningful and valuable. Thus colonialism is a mode of stripping away all cultural-bodily practices and attires and thus robbing people of their bodies and replacing them with foreign bodies requiring different gestures, practices and attire. In this sense what was traditional is of no value, immoral, naked, requiring colonial garb that would impose “moral bodies” and attires. So it is not just the body that was colonized and stripped, but the very being and by extension its aesthetic existence, of who the colonized were and are today. In this sense the bodies were stolen from us, disrobed and clothed with the Victorian colonial expressivity. This moral dressing, the colonially modified ways, are the irrepressible forces which pervade contemporary India.

Nevertheless this stripping and reclothing constitutes a double transgression: first, the colonial requirements transgress all bodily practices and expressive gestures and attires; second the very imposition of the “proper” is transgressed by the indigenous bodies who are deemed “immoral but exotic

and alluring” to be gazed at with eyes of desire. Given this context, the contemporary Indian art and artists are struggling with both transgressions by attempting to strip the colonial moral garb from Indian bodies without, at times succeeding to present the Indian embodied gestures and practices, values and meanings. This is to say an effort is made to redress Indian bodies with transgressive gestures and present them as Indian, to repossess them as embodiments of a suppressed tradition and not as exotica for tourist gaze. The question is can a tradition be reclaimed? Can we recloth the texture of our skin, or shall we wear it with the marks inscribed by the Other?

### *Hermeneutics of Colonization*

Deprived of its home both in terms of space and time, India became a reflected image in the multiple mirrors of European civilization. British colonization of India was not merely confined to a territorial space, but it colonized India’s sense of time. Its present became regarded as corruption of the past, a past that was glorious but could only be recovered via the European present. This was the notion of the colonizers and the colonized in some instances:

To Marx, it was a moribund culture of outlived feudalism seething with savage gods and dark superstitions. To Hegel, Indian thought was reduced to an abstract dream image, never reaching the level of philosophy which was regarded as uniquely European achievement. For European merchants, conquerors, India was an object of desire ... For Husserl and Heidegger it was in Europe alone where they saw the power for the appropriation, actualization and rebirth of India’s past. India’s present would have any meaning if only it could be recast in the ideal image of Europe.<sup>1</sup>

Such was the idealized image of Europe presented to the Indians, and at that time, for Indians, Europe was the epitome and the pinnacle of human civilization both in the sphere of material progress and intellectual achievements. As one of the Bengali intelligentsia states in nineteenth century, “never before has the world witnessed such material progress as has been achieved by the civilization of modern Europe, nor had the earlier generations of mankind hoped for such progress”.<sup>2</sup> This sums up some of the Indian intelligentsia’s reaction to Europe.

The adulation and splendor, though, was reduced to spiritual desolation and economic penury and the traditional learning was gradually replaced by the European system of education, with English as a compulsory language of

medium of instruction, of which India till today is a victim. Nevertheless I will say that I grew up learning English, wrote my dissertation and various papers in English, the colonizer's language, but it is too late to back out, and thus I do cherish this language. The famous Raja Ram Mohan Roy, who was a learned Hindu steeped in his traditional self, was, at the same time, totally overwhelmed with his encounter with Europe. He was one of the "first Indian modernists who saw in these western institutions the source of enlightenment which would bring Indians out of darkness of their superstitions".<sup>3</sup> Though this was the view of some of the Hindu intellegensia, such a view was not enlightening to the sensitive middle class of India. The middle class viewed the English as materialistic, grabbing other people's territory and property, and thus they had to be looked upon with resentment and bitterness. At the same time, there was the extraordinary cultural phenomenon which was called the Bengal renaissance, "it was nothing else but the massive intellectual endeavor on the part of the Hindus to respond and relate to Europe in order to redefine their past and assert national identity".<sup>4</sup> Thus all these Indians encountered the British with different modes: to cherish, like the traditionalist looked at the British to glorify his past, or like the patriot who affirmed his nationalism or the nationalist intellectual who emphasized the secular nature of his Vedic heritage.<sup>5</sup>

Thus Indians, for the first time, faced the presence of a alien culture. Unlike the Muslims who could be effectively ignored as simply another religion, it was the British enlightened rationalism and material advancement, which posed a challenge. It created an ambiguity of being attracted and repelled at the same time. I feel it is the same with the globalizing logic today in which we are all caught up, where we are attracted and repelled by global logic at the same time. Thus there was a strange situation where two cultures were trapped together, bound and bewitched by one another, from which there was no escape. I agree with what Nirad Chaudhari said about the British: though they ruled India for so long they failed to strike roots in India, and they were different from Islam:

While Islam could never overcome its "otherness" in the Hindu framework of life, it gradually got itself "Indianized" and felt at home in India and stopped looking back at its foreign roots. On the other hand the British never forgot their otherness. They always had to stress their otherness as outsiders, as representatives of a superior race and advanced civilization.<sup>6</sup>

But they did feel strange in a country whose climate was detestable for them and whose customs they could not comprehend. Though the British



had the authority and power, they still did feel strange and ill-at-ease in India. And yet, they were fascinated and attracted by the exotica, the aesthetic allurements, the erotic “immorality”, which they tried to reject, and yet to which, by their very insistent rejections, they revealed their attraction.

In turn, the English did penetrate deeply into the psyche of India. The result was that people were Hindu by birth, yet English by education. This means that they were essentially accepting the Europeanized ideals of historical progress. This led to acceptance of the self image of Europe as the ideal image of humanity itself. In turn, this led the enlightened Hindus to revise their version of the traditional conception of the self. Where the self, *atman*, was part of the mirror image of the *parmatma*, now that self became a sub-self, reduced to a minor accessory of a larger reality, not of the *Brahman*, but of the history of the image of European man.<sup>7</sup> Thus the enlightened Indians, including Vivekananda, saw the Indian self from the western gaze, “a puny little wretched thing shivering in the darkness; not the awakened *atman* of *Gita* but the maggot rotting in the putrid flesh of a backward tradition”.<sup>8</sup> This step was the final version of the British: to colonize the Indians by stripping them of their self and replacing it with another self. This is one major sense of saying that the self of the traditional Indian was naked and had to acquire the clothing of the modern British self disrobing the Indian cosmic *atman*, self.

One was invited by the colonizing acts to join a circle of self interpretation that included all the terms of progress, history, reason, enlightenment, and civilization. And yet, the Indian self could never be completely colonized, and hence, subsumed under this circle. After all, even the British, despite their aloof rejection, were attracted and incorporated, at least in part, in the Indian tradition. The identity of Hindu, unlike the British, never resided in the self as an autonomous entity, but in the larger pattern of beliefs of *Dharma*. This was the dilemma that existed during the time of the British. The westernized Indian reformers found the European ideals of humanism very enamoring, but they could not accept them totally. They saw no harmonization between the European ideals and the Hindu concept of *Dharma*. It was a confrontation in which one was, “seeking salvation, *moksha*, through performing ones” obligation and the other was seeking power by asserting its freedom sanctioned and sanctified by history”.<sup>9</sup> These are some of the examples of how a colonial civilization distorts or elevates its own image by casting a shadow between itself and the eye of the receiving

subject. As the Indian was historicised in the British context, he was de-indianized in the context of his own traditional self, even if not completely.

With the rise of salvational belief in the powers of science and rational knowledge, the implicit faith of the Hindu in the rites and rituals, in the network of myths and symbols, that constituted his *dharma* through which he deciphered and interpreted the text of the world, was seriously undermined. The social situation of the Hindu self was distorted seriously and its *raison d'être* was radically transformed:

The European colonization cast a shadow, a cleavage right in the middle of the Indian consciousness. Tradition, which was a way of life, was externalized as something belonging to the past, and Europe, which was an external factor, was internalized as an iron in the soul. Not merely that it was iron in whose mold India was supposed to cast her own future destiny.<sup>10</sup>

India looked towards Europe for achieving material progress and towards its own tradition for salvation, *moksha*. This kind of an Indian psyche had totally opposed directions which could not be bridged, even to this day.

Vivekananda's words, for example note, that, "the only way, in his view, by which India could come out of darkness was to inculcate that quality of masculine vigor and dynamism that fascinated him in the European character; like many of his westernized contemporaries he saw no contradiction in the fact that what he most admired of the West, was rational positivism and male aggressiveness".<sup>11</sup> It did not even strike Vivekananda that this was the main incursion of the colonizer to disrupt the Indian society which he deeply admired and wanted to preserve. Vivekananda's response was a despairing attempt to seek an answer from a tradition which could, at the same time, be acceptable to his rationalist mind, thereby redeeming him from existential angst. Yet Vivekananda seemed to overlook that this angst itself was a very Europeanized rational product which he did not want to abandon, "it was like seeking relief from the disease by which one was afflicted".<sup>12</sup>

This was the state of the Hindus who were caught up, on the one side, with European rationalism in their hands and, on the other, with their traditional self. They faced this predicament, which was very painful and, in a way, uprooting from one's own tradition and alienating from one's self. The Indian modernizers were caught in a contradiction from which they could never escape: uprooted from their tradition they had to seek for a rejuvenation of the self only in Europe; and this could only be done by assimilating oneself with the British as if surrendering oneself. But, the assimilation could

never be possible, for the British never accepted the Indians. They were always looked upon as the aliens with a past, primitive, uncivilized tradition, and in this way, the modern Indians became the Other. Thus the mark of being the Other was always present in the gaze of the British, by which we are marked even today.

The cleavage which the British had introduced in the Indian consciousness, one part submerged in tradition and the other trying to cast itself in the image of the European man, generated a kind of bad faith which was suffered by the traditional Hindus and also the modern Hindu reformers.<sup>13</sup> At the same that the traditionalists asserted their past, the Hindu modernizers tried to get rid of bad faith by becoming more British than the Britishers themselves. This class of people later became influential in the Indian national movement to seek independence. The cleavage caused by the British for India by this encounter was like a crack in the mirror: one part reflecting the glorified image of the past and the other reflecting upon the image of Europe to serve as a model.<sup>14</sup> The Indian “renaissance”, as it was called, was both a reflection of the Hindu consciousness of the self, as well as its estrangement.<sup>15</sup> A space was thereby created between the two traditions, the Indian and the British, within which, “the voice of one evokes a responsive echo in the other, feeling the deprivation of one’s own through the longings of the other”.<sup>16</sup> This space, which was created during the British colonization, still remains as a space, a between space of two different cultures trying to create a mediated space, the in-between common space.

This space swings between two hermeneutical circles, the one of modern colonial terminologies and interpretations of aesthetic creations, and the other, the traditional reading of art as pervaded by cosmic dimensions. Hence my articulation of these two circles becomes a way that we can understand both, without reducing the one to the other. If being worldly is a condition for any metaphysics and ontology, the substantive reason of enlightenment, the Hindu hermeneutical circle as worldly must be understandable even to the West.

In this sense, Indian Space, the Third space, can be judged in only three ways: as subjective invention; as inadequate with respect to globalising needs; as something to be reduced to attract gaping tourists. In all cases, the thirding as othering will be judged either as immoral with respect to the globalising morality, or as uncreative with respect to other phases of the global logics of subjective inventiveness. We are all the time catching up, we are the under-

developed, poverty ridden, victims trying to be enlightened and emancipated by the Global logic. Our stuff is not good enough the western stuff is ... Thus we are asked to dress ourselves in the rhetorical garb of the globalizing west. The inadequacies of the Indian Third Space and catching up can be traced back to the time when the British were in India ...

The traditional arts, the *Mithuna* sculptures, for example (fig. 1 & 2), were judged either as immoral with respect to the globalising morality, or as uncreative with respect to other phases of the global logics of subjective inventiveness. In this sense, the traditional Indian aesthetics that were regarded as cosmic became regarded as subjective, interest laden expressions or social promotions of traditional Indian power holders. This subjectivation of the cosmic eroticism later was drawn into the globalizing process as exotic material to be sold for a price. The *Upanishad* texts and the various interpretations of what these *Mithuna* sculptures actually portrayed were taken out of context of the cosmic expressivity and were judged as immoral, pornographic or touristically exotic.

Today, in the art scene in India, all these forms, the *Mithuna* sculptures, the *kama* in excess, and figures, took on a major shift in interpretation with the entrance of colonialism. The forms/figures were pushed into the background and their visage became transformed in meaning. The forms shifted from the mythical-cosmic presence to becoming images of material, spatial bodies, with exposed organs. Where once the dynamism and the drives were, to a great extent, impersonal, now they tend to become personal. What once was comprised with a cosmic nexus and an over abundant force to achieve the *Brahman* as the trace of all pervasive cosmos, and the display of such arts that comprised *kamic* passions, explicitly depicting the cosmic union, was now questioned. The colonial period seems to me to have introduced the emotional response to art: fear, disgust, anxiety, and indeed, abstract feelings of approval and disapproval, of pleasure and or displeasure. The emotional reading of art shifted the gaze away from cosmic passions and their serene appreciation.

A few examples of the colonial and contemporary period show that the colonial period indeed brought in the question of morals, moralizing, gender, genderising issues into art: "The British even said the sculptures at Khajuraho were extremely indecent, obscene and offensive specially to find them in the temples that professed to be erected for good purposes on account of religion; everywhere there are number of female figures who are represented dropping

their clothes and thus purposely exposing their persons".<sup>17</sup> The British said the art was indecent and obscene, forgetting the cosmic nexus, the cosmic union, the cosmic aesthetics of Hindu art. But they did colonize 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, biology, commodity.

During the British period, the period of Modern India, the most dramatic transformation of traditional societies took place, affecting not merely their economic structures, but also their social behavior and modes of thinking. In images done during that time, one sees the process of westernization. In this image (fig. 3), the modern hypocritical Brahmin is shown indulging in meat, alcohol, and whores, as an indictment of western ways. While in the contemporary period artists have tried to move back to the cosmic *lila* play, nevertheless, even this thread has changed or, should I say, became colored and embedded with the prudish colonial impact, such that now we read the contemporary art through the British imperial attitude.

Kanahai Kunniraman's sculpture, for example, the *Yakshi* (fig. 4), evidences the colonial impact. *Yakshi* signified, the mother goddess, fertility goddess, who from her nature brings forth its fruits. Yet, *Yakshi*, who is the force of creation, source of energy, the *Shakti*, the earth goddess, *Prithvi*, is completely looked down on, vehemently criticized: there were even protests against Kunniraman's sculpture being publicly displayed. The intriguing question is: What happened to the symbolic signification of the cosmic expressivity, when the *Lajja Gauri*, fertility goddess, boon-giving, sculpture was not questioned? Why, now, instead of being a maternal force, is this figure genderized, this form regarded as a female exposing herself? Paintings by M. F. Hussain also attracts the fanatic political wing of India. Being a Muslim and a very famous popular painter who is celebrated by the media, he is inevitably placed in the midst of controversies. His execution of Hindu images provoke the ire of Hindu fundamentalists. Recently, an image drawn by Hussain portrays *Saraswati* (fig. 5), the divine image, nude under water. The controversies surrounding this image were galore. After all, she was portrayed nude and stripped of the moral code. Surprisingly the Hindu fanatics maintain that the divine images cannot be shown nude, since it is unethical and immoral. (Does this not ring a bell of the colonial times?) The uproar was unwarranted, since there was nothing sensuous or explicitly erotic in this figure, which was a sketchy figure of a nude female portrayed as *Saraswati*. The focus must be on the symbolic iconic elements added to it, and it

was titled *Saraswati* written in Hindi script. The uproar had to do with Hus-sain being a Muslim who was portraying the Hindu religious images, according to the fanatics, in an improper manner. This example shows, ironically, how contemporary India still breeds the atmosphere of colonial morality. The staunch Hindus, who follow the colonial morality, claim it to be the Hindu doctrine and code. Why do these taboos abound? Have they forgotten the traditional cosmic glory of Khajuraho and Konark, which still loom large on the temple facades? The *kama* that was depicted as the cosmic is gone; it is replaced by the objectified things and their oppressive relationship, in western fashion.

Looking at these changes stemming from the colonial period, one feels that definitely the British did play a great role in colonizing our Being. We have even lost great writings by women in India, although some are being retrieved now as fragments of these writings, for example, Muddupalani's poetry. An eighteenth century Telugu poet, Muddpalani, was a poet in the court of Pratapasinha, who reigned between 1739 and 1763. She wrote a great work called *Radhika Santwanam*, on her abundant cosmic desires. The epic work denotes the longing for her desires. She writes about Radha and Krishna, as she herself is Radha yearning for the cosmic desire. A verse from Muddupalani's erotic epic *Radhika Santwanam* (Appeasing Radhika), translated by B.V.L. Narayanarow, states:

*Move on her lips the tip of your tongue; do not scare by biting hard.*

*Place on her cheeks a gentle kiss; do not scratch her with your sharp nails.*

*Hold her nipple with your fingertips; do not scare her by squeezing it tight.*

*Make love gradually; do not scare her by being aggressive.*

*I am a fool to tell you all these.*

*When you meet her and wage your war of love would you care to recall my "do's and don'ts", Honey?*

This erotic epic poem was first published in 1887, and a second edition with a commentary was brought out in 1907 by Venkatanarasu, a linguist.<sup>18</sup> Neither of the editions satisfied Bangalore Nagaratnama, a courtesan herself. She reprinted the work that she considered the proper translation and



Fig 1.



Fig 2.



Fig 3.



Fig 4.

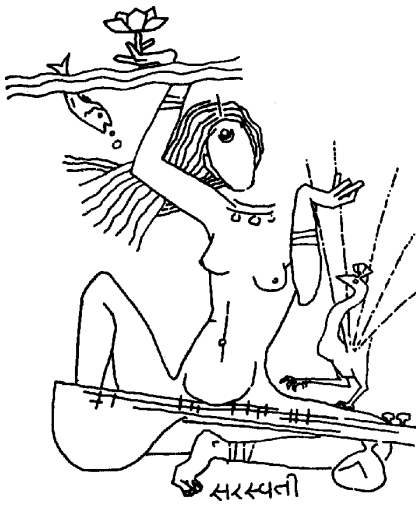


Fig 5.



published it in 1911. Nagaratnama's edition was banned by the British, who regarded this text as corruptive of the minds of people.<sup>19</sup> Its "obscenity" and "indecenty" would, according to the British, demoralize the good institutions. Muddupalani's work during the Tanjavur period of Telugu literature was acclaimed as a melodious great work and she as a great poet. But the very work was not only banned by the British, but also criticized by Kandukuri Veereshalingam, father of the social reform movement in Andhra and a novelist himself. He dismissed the poet and denounced her work in no uncertain terms. "This Muddupalani is an adulteress", he wrote, "Many parts of the book are such that they should never be heard by a woman, let alone emerge from a woman's mouth. Using *Sringara rasa*, emotion, sentiment, as an excuse, she shamelessly fills her poems with crude descriptions of sex".<sup>20</sup> The poem, he concluded, was pernicious. Of course, he forgot the cosmic nature of the poetry and the cosmic desire. It was only in 1947, with the support of the nationalist leader Tanguturi Prakasam, that the ban orders were removed and permission granted to publish Nagaratnama's edition of *Radhika Santwanam*.<sup>21</sup> The new edition was published in 1952. But in the late 1980's, when the editors who published the fragments searched for a copy of her work, they had difficulty in finding it, and were assured by critics that her work was obscene and simply not worth reading, even though many of them had not even seen the text.

The book is no longer banned, but it had been decreed out of existence ideologically. Poets such as Muddupalani, who had been acceptable figures in royal courts, came to be regarded as debauched and their art as corrupting. The British thought that India was the white man's burden and had to be taught the ways of being moral and descent. One administrator from the British government reported that, "the natives must either be kept down by a sense of British power or they must willingly submit from conviction that the British are more wise, more just, more humane and more anxious to improve their condition than any other rulers they could have".<sup>22</sup> Another observed that Indian literatures contained neither the literary nor the scientific information required for the moral and mental cultivation so essential if good government was to be desired and appreciated.<sup>23</sup> Only suitable moral literary works, which have a fine grained ethical sensibility, should be entrusted for the authority and moral codes of the British to be recognized. In Mayo's book, an explicit political agenda was mentioned where Mayo concludes that Indians were not ready to rule their own country because, among other things such as inferiority, ignorance, ineffectiveness, immorality, they

overindulged in sex.<sup>24</sup> Thus, *Radhika Santwanam* was immoral, dangerous, and Muddupalani reprehensible and indecent, and her work marginalized and delegitimated. We are still living with these colonial morals: we judge art, poetry, aesthetics, today by genderizing, moralizing and psychologizing. No wonder that when they searched for Muddupalani's book in 1980's, it was difficult to find a copy.

Contemporary eros has changed its tone from the cosmic to a psychological and subjective, which is the colonial imperial attitude. Yet, artists who interpret their work as a commitment to values, sensitive to the colonial interpretations and views, are beginning to appreciate the cosmic aesthetics of India and are trying to transgress the British, colonized limitations. Such efforts are, however, within the available modernity-tradition polarity framework, it is difficult to see these efforts in anything other than dichotomous terms. Ideologically speaking, one still presupposes totalitarianism, and thus, those who see from this polarized perspective can only approve of a change that is in consonance with modernity. The only destiny that is envisaged for tradition is that it, too, must be modernized.

This dichotomy exists not only today, it was there even when the British ruled India. Chiplunkar (1850-82), a man of letters, who in 1874 started a journal called *Nibhandmala*, focused all discussion on the problem of the country. The journal's theme was "*Amachya Deshachi Sthiti*", "The State of our Country". The following were some observations, "Crushed by English poetry, our freedom has been destroyed ..."; the rest of the sentence reads that under British laws we have become bankrupt.<sup>25</sup> Using the term English poetry as a shorthand or synecdoche, Chiplunkar denotes the entire range of western intellectual influences. Chiplunkar's formulation is penetrating; it shows how profoundly the British had succeeded in holding not only the physical territory of India but also the minds of those whom they ruled.<sup>26</sup> Thus Chiplunkar himself in the same text, *Amachya Deshachi Sthiti*, considered it a "matter of good fortune" that without our doing "we are destined to come in contact with a country possessing such incredible efficacy". Among the advantages Chiplunkar listed the acquisition of a vast capital of knowledge:

Practical gains like the railways, the post and telegraph; and the coming in of law and order ... "How lucky we are", this vast body of knowledge from the West has just walked over into our land on its own the infusion among Indians of commendable new traits, such as desire for independence, national pride

in one's self, a revulsion against improper conduct ... is essential for the country's advancement, without this new knowledge the country would remain backward, as English education advancing in this country I predict progress, independence and happiness.<sup>27</sup>

I should say that Chiplunkar's prediction is the same as the globalising logic, the instrumental rationality in the guise of a post-colonial author. In short, the colonial body is embodied into the British modern period as a form of "naturalness". One becomes healthy and wise; here one becomes a part in a metonymic circulation of images and functions.

A classic example of transgression of tradition in different hermeneutic is the film *Fire*, written and directed by the Canada-based Indian immigrant Deepa Mehta. The film generated such uproar and instances of violence that officials finally prevented the film from running in India. *Fire* documents and explores tradition, social norms, taboos, through an ordinary setting of married, middle class, conjugal family life. The film speculates on hypocrisies, tensions, inadequacies, which are present in a patriarchal, heterosexual society. The film addresses the discordant arrangements of the two married woman, Radha and Sita, who apparently comply and cope with the family obligations, duty, so to speak. Radha had apparently coped with the exigencies of her situation. Her husband is attempting to free himself from "immoral" desires and thus, rejects erotic encounter. Yet he insists that she be there for him to test his resolve. Of course, she is, according to her own *kamik* tradition, the very presence of desire; if the latter is abolished, then all, including her, are dead. She wants to bring *kama* back to life, irrespective of gender. The newly wed younger woman, Sita, is far less patient. In this setting the intimacy between the two women burgeons and blossoms into an erotic-sexual relationship. This was setting which was questioned, for the film was cast by viewers as a lesbian film and attracted Hindu fundamentalists of the right political wing, despite the director's disavowal. In an interview, Mehta suggests that this film is about choices not about immanent lesbian identities.<sup>28</sup> Nevertheless, the film was interpreted as a lesbian film. This theme, lesbian sexuality, was an unspeakable issue in contemporary India and thus created the uproar.

The power and terrorism of Hindu fundamentalists sparked such violent incidents, for instance, the burning down of the theater where the film was running, that finally the film was banned in India.<sup>29</sup> The film, for the Hindu fundamentalists, was improper, immoral, indecent, according to their reading

of the Hindu norms of tradition. The fundamentalists reactions and opinions they were airing were, “Is this what we are teaching our children? Let Shabana Azmi, who played the role of Radha, walk naked on the streets no? How dare she enter our drawing rooms, making love to her own sister-in-law?”<sup>30</sup> Isn’t it ironic of which tradition are they speaking? Have they not seen such blossoming cosmic *kama* on the Khajuraho walls. In fact, marking it as Lesbianism assumes western sexual norms. Why is it that they do not read the film the other way, in terms of the cosmic *kama*, and not the British morality? Mehta actually interprets *Fire* as a test of women’s resilience; she interprets this as a resistance and fight for life through mutual desire.<sup>31</sup> What is of crucial significance concerning the fire metaphor is the notion that woman, as the cosmic dynamism from *shakti* through *kama*, to Kali, is not reducible to gender: as Draupadi in *Mahabharata* is depicted, she is born of her own fire. This is to say that she is the very fire that cannot consume her. In this sense, the image of Radha cast into flames also states that she is the very flame that could not be extinguished. At one point, when Radha says that life is not worth living without desire, she crystallizes the premise of the film. One can even go back to the myth of *kama*, where without *kama* even Shiva would vanish; and I would say that this is our tradition.

The film also frames other perversions and norms of tradition by modernity. This perversion of today’s India is contested relentlessly. In the film, Radha’s husband, Ashok, is preoccupied with “religion” and wants to test his sexual control, reminiscent of Gandhi. He asks his wife, Radha, to lie next to him to see if he can control his temptation. According to Ashok’s traditional norm, a proper Hindu can only have sex for procreation. Radha’s physical inability to bear children gives him an excuse to abstain from sex and control his sexual urges. Is this a Hindu abstention, or is it a moralization that is couched in “religious” language. After all, if the husband needs “testing”, he too reveals the inescapable *kamic* desire, just as was the case with Shiva. At least Shiva, as a proper representative of this tradition, was made to yield to this desire and, continue the life of an entire cosmos. In this sense, a mere human, claiming to be “moral” and, hence, capable of escaping the cosmic *kama*, is completely foolish. If Shiva could not, how could Ashok? This really portrays what hermeneutic contortions a tradition is made to undergo and how they become the norm. Even the great Mahatma, Gandhi, was no exception. It is interesting to note how and what is considered proper according to tradition today; the power of suppression is all pervasive, but the Other, the suppresser, even in its denial, creates a tension that is between both.

In the interior north of India, a program called *Ghar-Vapasi*, returning home has been designed to reconvert Christians to Hindus.<sup>32</sup> The converted Christians were *Adivasis*, untouchables, who, during the British rule, had converted to Christianity. The missionaries sheltered them from the atrocities meted out on them by the upper cast Hindus, when the cast system became very prominent during the later Brahmanical crede and British rule. The *Adivasis* were outcasts and the upper strata of Hindus would not even touch them. While these people found solace among the missionaries, one cannot forget that this was a strategy played out by the British to spread their rule and imperial power, as well as to condemn the Hindu "religion", so to speak. This program today is being conducted as another political campaign. The fundamentalist Hindus, belonging to the conservative political wing, proclaim that India is a Hindu state and that today Hindus are a minority: Christianity has the whole world; all we want is to reclaim our Hindu identity, and our Hindu country. Thus they want Christians in India today to reconvert to their original faith. And the politician, who is running for election, runs and uses this program on the pretext to welcome the *Adivasi*. Of course, initially he would not have touched them. Yet now one sees him washing their feet as a rhetorical image of welcoming them. He also says that they were converted forcefully by the British who used different allurements to convert them. What is relevant, for my work is: Hinduism, not being a religion, is, in fact, part of the western vocabulary that the Hindu fundamentalists accept. In this sense, they are within the context of the bifurcated consciousness that is revealed in their anger and their wish to "convert" Others to their "faith". It is to be noted that in Hindu tradition, no *guru* runs around in an effort to "convert" anyone to anything. Thus the fundamentalists act like Christians, while denying the West. The untouchables were the in-between group that was violated by both sides. No question that if they are true Hindus, their *karma* would allow them to be members of any so-called faith. My point is that the very secular political institutions of India are subverted by Hindu traditionalists who are completely imbued with British colonial attitudes.

With reference to the different artists' work, Indian space, one can note that, in principle, or eidetically speaking, the world of aesthetics, specially the aesthetics of contemporary Indian art, the Indian space encompasses ambivalent expressivities. The colonially modified ways, the moral dressing, are the irrepressible forces which pervade contemporary India. One can note nevertheless of the stripping and reclothing that was constituted, the question is can a tradition be reclaimed? Can we recloth the texture of our skin, or

shall we wear it with the marks inscribed by the Other? There is a search within, but the search gets trapped by the questions of tradition/modernity, local/global, identity/exotica. Internationally, Indian contemporary art, the Indianness is gaining in recognition, but the question is, What kind of Indian art? Indianness? Just as the growing popularity centered on Gandhi, *gurus*, yoga, sati, dowry, curries, *mehndi*, henna, *chai*, tea, the art, which is catered to, is the exotica, the exoticism of Indianness. Such is the trap, the exotica into which few contemporary Indian artists have been falling, thus reducing themselves to a tourist trade. Traversing through Cosmic essence and coming to the present contemporaneity, we ask: Where are we today? Do we know?

For the western white, “paradise is tropical, and passion, rhythmic movement and sensuality all wear dark skin”. Just as the white western world serves as the repository for certain elements of a global myth of success and beauty, so, too, does the world of color represent related myths of sensuality, adventure and exoticism. The fantasy of the western good life is grounded in the reality of the economic privilege of the industrialized West. Power is the arbiter determining which characteristics will be ascribed to the self and which will be projected onto the Other. These complementary images are basis of myths of white and black, male and female, the self and Other. Once again, this is the global pedagogy which we embody prior to required years of education. We are already “educated” into a global flux. As Fred Pfeil notes:

For who among us, after all-white or nonwhite, western or not – is not always caught precisely in the space between “inherited traditions” and “modernizations projects”? And where else, how else, do “cultural interpretations” come from “theirs” or “ours”, local or global, resistant or complicit, as the case may be-other than from the spaces between the two, and with the ensemble of materials they provide, or forced to provide and thus open a space that is negative.<sup>33</sup>

I reflected on this quote and thought about myself, my work, my education, and even my creative process where the loss of cultural innocence is deemed unavoidable. I cannot but assume this inescapable context that colonialism has introduced, forming the Other and therefore the Indian, and with it the Indian Third Space, leaving no choice but to remain in this Space, always striving to catch up. In turn, the colonialist, and myself as a post-colonial artist and scholar, equally, have no choice but to take the other into account: we have an interpretive context that the two belong to each other. While this context exists even for me, me being a colonial body, I have acquired an awareness of the subjugating force of my own post-colonial being and, therefore, I am in a position to open up

the difference between my tradition and the colonial presence that allows me to rearticulate both. Although I cannot choose not to choose, since I now face the options and attempt to make sense of it all, I find myself constantly facing the questions, Who am I? What am I to create in order to note the difference, and the mutual otherness, between my tradition, and my post-colonial self? Can I recloth the texture of my skin, or shall I wear it with the marks inscribed by the Other?

## BIBLIOGRAPHY

- Ackerley, J. R. (1932) *Hindoo Holiday: An Indian Journal*.
- Agrawal, Madan Mohan. (1982) "Origin and Development of the Doctrine of Difference and Nondifference." *Philosophy East and West* No. 32.
- Agrawal, Madan Mohan. (1979) "Relation of Jiva and Brahman" *Philosophy of East and West* No.29.
- Amachya Deshachi Sthiti. (1937) Nagpur.
- Anand, Mulk Raj. (1960) *Kama Kala*. Geneva: Nagel Publishers.
- Anand, Keval Krishna. (1982) *Indian Philosophy the concept of Karma*. Delhi: Bharatiya Vidya Prakasham.
- Chandra, Sudhir. (1992) *The Oppressive Present*. Oxford: Oxford University Press.
- 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.
- Cunningham, Alexander. (1862-65, Vol. II) *Archaeological Survey of India*. New Delhi.
- Fishers of Men (1997) India, Documentary film, directed by Ranjan Kamath and Padmavathi Rao.
- Gandhi. (1971) *The Collected Works of Mahatma Gandhi*. Vol. xliii Ahmedabad: Navajivan.
- Kakar, Sudhir. (1978) *The Inner World*, Delhi.
- Mayo, Katherine. (1927) *Mother India*, New York: Blue Ribbon Books.
- 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.
- McClintock, Anne. (1995) *Imperial Leather Race, Gender and Sexualities in the Colonial Context*, New York, London: Routledge.
- Mehta, Deepa. Interview on Rediff, On the Net, Movies: An Interview with Deepa Mehta, Suparn Verma; [www.redfindia.com/entair/oct/24.htm](http://www.redfindia.com/entair/oct/24.htm).
- 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.
- Pfeil, Fred. (1994) "No Basta Teorizar: In-Difference to Solidarity in Contemporary Fiction, Theory and Practice," *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist practices*. eds., Inderpal Grewal and Caren Kaplan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Puri, Jyothi. (1999) *Woman, Body, Desire in Post-Colonial India*, New York: Routledge.
- Sharma, Parvez. (1999) "Burning down the House," *Trikone Magazine*.
- 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) Sakhiani. London: Cassell.
- Thapar, Suruchi (1993) "Woman as Activists; Woman as Symbols: A Study of the Indian Nationalist Movement," *Feminist Review* No. 44, Summer.
- Tharu, Susie and Lalita, K. ed. (1991) *Women Writing in India 600 B.C. to the Present*. Vol 1 and Vol 11. New York: The Feminist Press.
- Verma, Nirmal. (1998) "India and Europe - Some Reflections on Self and Other," *Between Tradition and Modernity: India's Search for Identity*. ed. Dallmayr & Devy. London & New York: Altamira Press.
- 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 Agama.  
 Yoni Tantra



## NOTES

<sup>1</sup> *Nirmal Verma*, "India and Europe - Some Reflections on Self and Other," *Between Tradition and Modernity: India's Search for Identity*, ed. Fred Dallmayr & G. N. Devy (Walnut Creek, London & New Delhi: Altamira Press, 1998) 332. This article is a text of a lecture delivered at the University of Heidelberg, Germany, and is taken from the journal, *Kavita Asia* (Bhopal, 1990) 121 - 144.

<sup>2</sup> *Verma* 333.

<sup>3</sup> *Verma* 333.

<sup>4</sup> *Verma* 336.

<sup>5</sup> *Verma* 336.

<sup>6</sup> *Verma* 335 (Verma quotes Nirad Chaudhuri's observations).

<sup>7</sup> *Verma* 337.

<sup>8</sup> *Verma* 338.

<sup>9</sup> *Verma* 339.

<sup>10</sup> *Verma* 342.

<sup>11</sup> *Verma* 343.

<sup>12</sup> *Verma* 344.

<sup>13</sup> *Verma* 345.

<sup>14</sup> *Verma* 346.

<sup>15</sup> *Verma* 346.

<sup>16</sup> *Verma* 352.

<sup>17</sup> *Cunningham* Vol. II.

<sup>18</sup> *Susie Tharu and K. Lalita*, ed., *Women Writing in India 600 B.C. to the Present Vol. I* (New York: The Feminist Press, 1991) 1 - 3.

<sup>19</sup> *Tharu and Lalita* 1 - 3.

<sup>20</sup> *Tharu and Lalita* 3.

<sup>21</sup> *Tharu and Lalita* 5.

<sup>22</sup> W. Frazer, Letter to the Chief Secretary, Fort William (now Madras), 25. 9. 1828. H. Sharp, *Selections from Educational Records*, Vol. 1 (Calcutta: Superintendent, Govt. Printing, India, 1923) 13.

<sup>23</sup> Minute of J. Farish, 28. 8. 1938. Quoted in B. K. Boman-Behram, *Educational Controversies of India: The Cultural Conquest of India under British Imperialism* (Bombay: Taraporevala Sona and Co., 1942) 239.

<sup>24</sup> Katherine Mayo, *Mother India* (New York: Blue Ribbon Books, 1927) Mayo was an American journalist whose text permeated with overtly racist terms and analyses.

<sup>25</sup> Amachya Deshachi Sthiti (Nagpur, 1937) 17 - 19.

<sup>26</sup> Sudhir Chandra, *The Oppressive Present* (Oxford: Oxford University Press, 1992) 17 - 20.

<sup>27</sup> Amachya Deshachi Sthiti 20.

<sup>28</sup> Interview with Deepa Mehta on Rediff, On the Net, Movies: An Interview

with Deepa Mehta, Suparn Verma; [www.redfindia.com/entair/oct/24.htm](http://www.redfindia.com/entair/oct/24.htm).

<sup>29</sup> The Hindu fundamentalists, leaders of the Shiv Sena and their cronies in Delhi and Bombay were opposed to the film for its depiction of a lesbian relationship and attacked and prevented the film from running, particularly in Bombay.

<sup>30</sup> Parvez Sharma, "Burning down the House," *Trikone Magazine* (April, 1999): 8. Sharma looks at the turmoil in India over Mehta's film and reports on the intelligentsia and not-so-intelligent-sia are saying about the film.

<sup>31</sup> Jyoti Puri, *Body Desire in Post-colonial India* (New York: Routledge, 1999) 206.

<sup>32</sup> *Fishers of Men*, Documentary film, directed by Ranjan Kamath and Padmavathi Rao (Madhya Pradesh, India, 1997). This program is organised by the Hindu fundamentalists such as the Rashtriya Swayamsevak Sangh and the Vishwa Hindu Parishad.

<sup>33</sup> Fred Pfeil, "No Basta Teorizar: In-Difference to Solidarity in Contemporary Fiction, Theory and Practice," *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist practices*, eds., Inderpal Grewal and Caren Kaplan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994) 222 - 223.

## ХУДОЖНИК И КОМПОНЕНТЫ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

*Дмитрий МАДУРОВ*

В качестве существенных особенностей современного художественного творчества следует отметить его отрыв от истоков народного творчества, нарастающую коммерциализацию, упрощенно понятую элитарность и популизм.

Федеральное агентство США, призванное помогать искусству, National endowment of the Arts выпустило в 1997 году доклад, в котором творческие работники критикуются за элитарность и изолированность от масс. В докладе говорится в связи с этим, что щедрые правительственные субсидии в предыдущие три десятилетия следует рассматривать не как норму, а как аномалию. В том, что государственные и городские власти сокращают помощь творческим организациям, авторы доклада винят не только элитарность, но и излишнюю коммерциализацию искусства. Авторы доклада приходят к выводу, что финансовые трудности у творческих коллективов в ближайшие годы лишь увеличатся, если только не будет создано некое движение в защиту искусства, наподобие давно существующего движения в защиту окружающей среды. А такое движение станет возможным тогда, когда творческие работники установят крепкие связи с различными слоями общества, а не только с элитой (информационное агентство «Эфир Дайджест»). От себя хотелось бы заметить, что в данном случае «движение меценатов в защиту искусства» может лишь растянуть агонию современного искусства.

Одним из глобальных кризисных моментов постиндустриальной цивилизации является угроза деградирования человека как биосоциальной структуры и духовной сущности. Продуктом массовой культуры оказывается одномерный человек. Происходит разрушение многовековых традиций человечества. И если совсем недавно эти тенденции воспринимались как естественный ход развития истории, то теперь все чаще начинают звучать слова о необходимости гуманизации научно-технического прогресса и более тесной его связи с основами морали.

Пусть посмотрит искусствовед на предмет современного искусства взглядом учёного-археолога. То есть, попытается оценить неизвестный

предмет искусства неизвестной культуры. Помимо чисто художественной ценности предмета определяется время его изготовления, принадлежность к какому-либо народу, назначение предмета, социальное положение его обладателя, ритуальная функция предмета и, благодаря народной традиции, заложенный в него философский и семантический смысл. Каждый отдельный предмет культуры в древности занимал свою четкую нишу и являлся неотделимой частицей истории и идейных горений эпохи. Искусство вне традиций и канонов утрачивает связь с грандиозным опытом человечества. Не в этом ли причина духовной опустошенности современного искусства, его случайности и мимолётности?

Начинающие художники пытаются найти собственные пути к раскрытию своих способностей, беря за пример для подражания отдельных гениев. Но отсутствие своеобразных духовных основ, которыми так богато этническое искусство, отсутствие наработанного тысячелетиями опыта (науки творчества), которому можно было бы следовать, приводит к созданию неглубоких по смыслу произведений, не имеющих за собой продолжателей.

Каждый начинающий художник вынужден с нуля изобретать давно изобретенное, так как становится неспособным духовно следовать традиции. Абсолютная свобода выбора интернационального искусства – «используй всё, что тебе нравится» – приводит к парадоксальной ситуации: невозможности использовать ничего из культурного наследия человечества.

Художник не может развивать достижения эллинской культуры, так как понятия не имеет о сакральных зернах, взрастивших ее. Нельзя считать за произведения искусства искусно сделанные подделки – это всего лишь чисто механическое применение признаков, известных на этот момент артефактов.

Кто-то начинает подражать увиденной однажды природной форме и бесчисленное число раз плодить схожие между собой произведения, рассчитывая на коммерческий успех. Яркий образец такого подхода представляют произведения московского скульптора Игоря Христолюбова, получившие свое начало в подобранном как-то осенью скрученном листочке американского клёна. Кто-то скачет по стилевым направлениям, набивая себе синяки об их тупики.

Трагичность своего положения начинает ощущать и сам художник. За неимением возможности выйти из тупика, путь в который нача-

ли прокладывать задолго до его рождения, он начинает вновь и вновь прокручивать свой жизненный цикл, каждый раз, начиная все с нуля, как будто и не существовало никогда всего того опыта, что наработало человечество. «Искусство, которым вполне владеет человек, которое не имеет от него тайн и не отражает ничего, кроме его вкуса и рассудка, такое искусство как раз и есть искусство без человека, искусство, не умеющее ни выразить его, ни даже изобразить» (Вейдле, 1991, с. 288).

Вполне возможно, что исторический опыт человечества вновь укажет иной путь развития искусства относительно нынешнего, и мы по-новому взглянем на полное экспериментов искусство XX века.

## THE ARTIST AND COMPONENTS OF HIS CREATIVITY

*Dmitri MADUROV*

*Russian Federation Ministry of Culture, Moscow*

In the practice of art criticism, certain stereotypes define the perception of beauty in professional artworks with a secular orientation. However, this concept of “beauty” developed by art critics loses its sense of meaning when studying subjects of traditional art. Here, the national taste, the «genetic-climatic predisposition» of ethos, plays a big role.

The beauty tied to the simple perception of sense organs is the common universality. This beauty consists of the harmony of the parts that comprise a subject and constitute its attributes. The universal features of this commonly perceived harmony can be described geometrically by using principles of the “gold section”, the mathematical number  $\Phi = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\dots}}} = 1,556\dots$  or  $\pi = 0,618$ . At the same time, while this golden section exists, the wide variety of forms of beauty throughout the world convince us there is no uniform formula of beauty. Beauty is found not only in the harmony of the visible parts of an object, it is found also in the semantic filling, in the harmonious combination of materials, the technological conception, and the end result. However, when we attempt to approximate this ideal beauty and standardize our works of art, they become less interesting.

In establishing the existence of vectors of universality in beauty, we ought not forget that beauty is judged by the observer, who has developed personal tastes. We cannot adequately perceive the beauty of various ethnic

cultural styles in the absence of a scale gradation, and critics thus subconsciously acquire certain ethnic tastes according to which they value the subjects. Figuratively speaking, each critic tries to judge traditional art and the degree of its beauty from the top of the ethnic scale, although the value of art can be perceived in hundreds other ways as well.

History erases from memory ridiculous accidents, and tradition tries to preserve the exact semantic nature of art. Tradition is a vector in the formation of culture that creates ethos and civilization, and cultural displays develop in accord with the variety of its memory.

At the present time, art has stopped being created by separate units of ethnicity. Today, narrowly focused professional experts engage in art. However, if we look in the past, we notice that each family was engaged in creative activity defined by centuries of settled canons. Today, the large majority of the modern population no longer produces art, but only consumes art.

One aspect of the global crisis of postindustrial civilization in the second half 20 century is the threatening degradation of personhood as a biosocial structure. One-dimensional personalities have been produced by the mass-cult manipulation of consciousness. Centuries-old traditions have been destroyed. If these recent tendencies are understood as a natural process, the following stage of man's development should begin to bring science and culture together, thus humanizing scientific and technical progress and bringing it into closer connection with the sound basis of morality. However, this development can only take place when culture itself is comprehended. Only then can we assess the processes, which have occurred in the past and forecast the future developments of culture.

If you look at art from the archaeologist's point of view, each separate subject in antiquity occupied its own niche and was an inseparable particle of a history bearing traces of the ideological epoch. In contrast, the conceptual art of today seems to bear traces of spiritual bankruptcy, wherein the personal ego has begun to replace the surrounding world. Art created without traditions and canons lose connection with the grandeur of human experience.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

*Бернштейн Б.М.* Традиции и канон два парадокса // Критерии и суждения в искусствоведении. М.: Советский художник, 1986.

*Бугле Ф.* Нами думает ангел. Природа произведения искусства или творения природы. М., 1995.

*Вейдле В.* Три России. Л.: Смена, 1991. № 8.

*Вейдле В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политическая литература, 1991. С. 268-292.

*Джисоев О.И.* Культура – нация – личность / Вопросы философии. № 10. 1982. С. 76-82.

*Зворыкин А.А.* Из истории развития теории культуры на Западе / Вопросы философии. № 10. 1982. С. 99-104.

*Крёбер А.* Типология культуры // Левит С.Я., Мостова Л.А. Антология исследований культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. 728с.

*Немировская Л.З.* Типология культур. М., 1996.

*Шпенглер О.* Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века М.: Политическая литература, 1991. С. 268-292.

## СУЩЕСТВО КИНЕМАТОГРАФА КАК «МОЛЧАНИЕ О ДРУГОМ»

*Виктория ЧИСТЯКОВА*

Природа кинематографической реальности продолжает оставаться загадкой постольку, поскольку отсутствует как таковой язык для ее описания. Поиск природы кинореальности так или иначе подразумевает и поиск языка, на котором эта «природа» может обсуждаться. Что означает «найти язык описания кинореальности»? Это, по сути, и означает «найти кинематографическую природу».

Вопрос «Что такое кинореальность вообще?» звучит несколько удручающе. Именно потому, что ответ, казалось бы, лежит на поверхности, ведь кинореальность – это, в каком-то смысле «поверхность». Хотя бы поверхность экрана. Это провоцирует «поверхностность» ответов. А всевозможных «поверхностей» у кинореальности – удручающее множество. Само ощущение, что кинореальность – это то, что «лежит на поверхности», есть первая ловушка на пути поиска ее природы. Именно ощущение «поверхностности» уводит далеко в сторону от кинематографа, в какую угодно сторону, литературных ли жанров, лингвистических теорий, театра и тому подобного. При желании у кинореальности можно обнаружить очень много «родственных связей», за поверхностью которых она будет скрываться до бесконечности. И в этом – один из признаков ее природы, то есть кинореальность представляет собой, в первую очередь, нечто «ускользающее». А наличие бесконечного количества «родственных связей» и дает первую подсказку: чтобы определить кинематографическую природу, надо постараться, во-первых, не ходить далеко. Попытки «ходить далеко» как раз уводят далеко в сторону от кинематографа. Ведь кинореальность – это, в каком-то смысле, кинореальность, и только.

Что может означать кинореальность как «кинореальность, и только»? Она может означать не более чем саму себя, то есть «настоящее время». Но такое «настоящее время», которое подразумевает другие «здесь и сейчас». То есть другое «настоящее время». Способность настоящего времени быть «другим» есть еще один видимый признак кинематографической природы (ведь настоящее время есть потому настоящее



время, что, казалось бы, оно одно и уж никак не «еще одно», то есть «другое»). Кинореальность – это то, что «ускользает», а также «другое».

«Ускользает» – настоящее. «Ускользание» настоящего времени означает совпадение в одной точке «да» и «нет»: «да» прошлого, которое уже есть и есть постоянно, и «нет» будущего, которого нет то ли еще, то ли вообще. В этом смысле только кинематограф явил собой «настоящую альтернативу настоящему времени», а настоящее время как раз есть то, что можно постигнуть только с позиции его самого, ведь оно есть «здесь и сейчас». За ним ненужно и невозможно «далеко ходить». Здесь и сейчас!

Мир фильма – это, в каком-то смысле, «мина-ловушка». Замаскированная визуализированными связями вещей, кинореальность представляет в то же время нечто совершенно «другое».

Другое. Где-то здесь, в «другом», и прячется само существо кинематографа. «Здесь и сейчас», но – другие «здесь и сейчас». Отнюдь не здешние.

Даже произнося фразу: «где-то здесь прячется само существо кинематографа», уже подрываешься на «мине-ловушке», ведь это все равно, что сказать: «где-то здесь есть другое «здесь» и «сейчас есть и другое «сейчас»».

Реальность «взрывается» чем-то, что замаскировано под саму же реальность, а на самом деле – «другое». Совсем.

Не-«реальность».

Так, через «-не» (-не синтез искусств, -не изображение жизни, -не визуализированное повествование о жизни и еще много-много других «-не»), можно сделать попытку «подойти» к вопросу о кинематографической природе.

Кинореальность рассмотрим как то, в чем выражено для нас искусство кино.

В чем нуждается кинореальность и что нуждается в ней? Как она нам «дана»? Как она существует? Существует ли вообще? Ведь если отбросить все некинематографическое, что же останется? Что-то, чему необходимы зачем-то в таком количестве как «элементы других искусств», так и элементы самой (данной нам в ощущениях) действительности. Но бесконечность элементов так называемой «самой действительности» также еще не содержит разгадки кинематографической сущности.

Поскольку кинореальность есть «настоящее время», она есть осуществление последовательности. Время, вообще говоря, подразумевает не что иное, как его же собственные «следы», «последовательность следов времени». «После, «до».

На фоне последовательности может быть выражена одновременность. Так называемый «фон последовательности» – это, вообще говоря, кладезь возможностей для чего бы то ни было.

Любая разновидность искусства, а также литература предлагает ту или иную продуманную последовательность элементов, очередность частей; вопрос же заключается в том, что способно выступать в качестве такой «части», то есть, что представляет собой в каждом отдельном случае «элемент последовательности»? Ведь «элемент последовательности» выступает как «знак», а «знаки» склонны представлять собой некое «организованное множество».

Речь, конечно, идет о киноязыке, точнее, о самой его возможности. Андре Базен акцентировал различие между двумя режиссерскими «стилями», имевшими место уже в немом кинематографе. Во-первых, сформировалась традиция «деформирования» (произвольного конструирования) реальности при помощи имеющихся киносредств, и главным здесь становился смысл, который намерен был продемонстрировать режиссер (С. Эйзенштейн, Л. Кулешов); вторая, менее, может быть, заметная традиция – это традиция «фиксирования» реальности, которая не подразумевала «жесткого» режиссерского замысла и, казалось бы, стремилась выразить действительность «в формах самой действительности», причем сделать это максимально правдоподобно (Р. Флаэрти, Ф.-М. Мурнау, Эрих фон Штрогейм). Однако, обоим направлениям, несмотря на их существенное различие, удавалось в равной мере и с равной выразительной силой передавать то, что Ю. М. Лотман, к примеру, назвал бы «кинозначением». Хотя кинореальность в обоих случаях была сформирована разными способами, различные «значения» воспринимались зрителем одинаково четко. «Кинозначения» в понимании Лотмана можно также охарактеризовать как «акценты»: в этом случае подчеркивается их множественность. Но есть еще «кинозначение» как значение, возможное только в единственном числе, которое вытекает из переживания кинореальности как целого. Ведь несмотря на то, что кинореальность есть всегда «часть», часть какого-то «другого» мира, она есть в то же время всегда некое художественное «целое», поскольку имеет отношение к искусству.

Возникает вопрос о самой природе кинозначения как результата переживания художественной целостности. Ясно, что не существует единого «способа передачи» этого «значения» (если в эпоху немого кино таких способов было, условно говоря, только два, то с появлением звука их количество уже с трудом поддавалось описанию). Но «природа» различных «кинозначений», по-видимому, содержит нечто общее. И даже не «оптическая культура», как ее понимает Бела Балаш, создает эту однородность природы кинозначений («оптическая культура» подразумевает то, как зритель «приучен» воспринимать последовательность фрагментов киноленты, но никакая «оптическая культура» не поможет, а, скорее, даже помешает при просмотре, например, кинокартины «Зеркало» Андрея Тарковского); кинозначение при ближайшем рассмотрении оказывается очень тонкой «материей», которой совсем не просто дать однозначное определение. Хотя, одно, ироничное довольно-таки, определение дать можно: никто не будет спорить, что кинозначение – это значение, выраженное при помощи киноэкрана, и невозможное вне его.

Здесь интересно другое: в чем его сугубо, или даже «слишком», кинематографическая сущность (в каком-то смысле, кинозначение должно быть «слишком» кинематографическим, чтобы случайно не быть каким-либо еще)?

Как осуществляется кинозначение? Это, по сути, и есть вопрос о выразительных средствах кино и о возможности существования киноязыка.

Что в своем распоряжении имеет кинореальность?

Конечно, последовательность (кадров, элементов внутри кадра, планов, деталей и так далее). Плюс возможные на ее фоне: одновременность (событий, действий, предметов и тому подобное), повторение, взаимоперетекающие «фиксация» – «деформация» («фотографический» момент и «произвольное конструирование» элементов действительности).

Что может выступать в качестве элемента последовательности (и, следовательно, одновременности, повтора и так далее)?

В общем-то, все, что угодно. Любая визуализированная деталь или ее отсутствие. Или ее противоположность, как отсутствие, выраженное до конца: «предельное» отсутствие.

Деталь, ее отсутствие, ее противоположность.

Присутствие, отсутствие, «выраженное» отсутствие.

Нарушение той или иной последовательности рождает акцент. Акценты, в свою очередь, создают последовательность нового уровня. Кинореальность – это и есть в каком-то смысле «последовательно расставленные акценты». (Зигфрид Кракауэр, который полагал, что основное понятие, раскрывающее кинематографическую природу, – это понятие «движения», приводит в пример А. Довженко: в фильмах «Арсенал» и «Земля» несколько раз останавливается ход действия, а затем продолжается после короткой паузы. Возникает эффект «удара», который сопровождается ощущением внезапно наступившей пустоты. Эффект «удара» возникает оттого, что натиск прерванных движений персонажей слишком силен, чтобы сразу перестать его чувствовать. Движение продолжает ощущаться путем превращения внешней его динамики во внутреннюю. Таким образом, только кино, по мнению исследователя, позволяет совершать такого рода экскурсии в «царство неподвижности». Безусловно, данный пример удачно иллюстрирует мысль автора о роли движения в кинематографе, но он не менее удачно иллюстрирует и то, что кинематограф, судя по всему, склонен создавать свои акценты путем нарушения последовательностей абсолютно любого уровня: цветной кадр – черно-белый кадр, движение – неподвижность, визуальный ряд – темнота, звуковой ряд – тишина и так далее)

Но акцент – это еще не кинозначение. Акцент – это «эффект деформации на фоне привычной последовательности», а в качестве последовательности, вызывающей привыкание можно, как уже говорилось выше, задать «все, что угодно».

Следовательно, выразительные возможности кинематографа так или иначе подразумевают, образно выражаясь, «игру в присутствие-отсутствии» бесконечно разнообразных элементов. Почти «игру в прятки». Как это происходит?

Кинематографические «здесь и сейчас» подразумевают так или иначе организованные «пространство и время». Способ «организации» пространства и времени есть не что иное, как «последовательность явлений» (явлений в кантовском, конечно же, смысле этого слова, то есть «явления» – это то, что нам «является»). Явления «организуют» для нас пространство и о пространстве мы судим благодаря наличию, опять же, явлений. Но любое явление есть одновременно изображение (ведь сам реальный мир – это тоже «звукозрительный ряд», ничуть ни в меньшей степени, чем теле- или кинореальность, и любая вещь в нем есть прежде

всего изображение самой себя). Природу изображения составляет странная двойственность, поскольку изображение реализует и одновременность, и последовательность и делает это «в одно и то же время». С одной стороны, изображение существует как целостный визуальный знак, то есть существует «одновременно с самим собою», а с другой – изображение так или иначе подразумевает множество изображений, ведь пространство не может быть представлено посредством только одного визуального знака, который в таком «единичном» статусе и не существовал бы как «знак». Пространство организуется множеством изображений, которые, существуя «друг подле друга», «расчерчивают» его представляют собой не что иное, как визуализированные границы вещей. Именно тот факт, что изображение – это всегда граница между «одним» и «другим», дает «множественность» изображений как способ их «данности».

Одно «подле» другого, одно «после» другого. И вновь мы сталкиваемся с «последовательностью», в виде «следов времени» на вещах.

Эти «следы времени на вещах» и есть способ существования «вещей» как «множества».

Помимо того, что вещи есть в первую очередь знаки самих себя, у них есть еще множество обозначений «второго порядка», то есть «слов» и «картинок». Причем и «слово», и «картинка» могут быть выражены посредством друг друга: «дать устную картину чего-либо» и «изобразить разными средствами (в том числе актерскими!) то или иное слово». Так, «слово»-знак и «картинка»-знак демонстрируют очень интересную взаимосвязь, которая и позволяет устанавливать отношения «с» вещами и «между» вещами.

«Картинка» прямо указывает на пространство и косвенно – на время. Слово – напротив – предстает как «свидетель времени» и менее явно – как «свидетель пространства».

Действительность – экспрессивна. (Зигфрид Кракауэр рассматривает фильм Люмьера «Полистый поливальщик» как одну из первых в истории кинематографа попыток использовать камеру в художественных целях, при этом подчеркивается, что сюжет фильма как раз является очень «жизненным», действительность никак не «деформируется», а результате получается нечто, напоминающее уже «художественное целое»; то есть в самой «действительности» уже заключена некая «избыточность»; даже если действительность просто фиксировать на кино

или фотопленку, ничего в ней не изменяя, то в ней все равно будет что-то, что испытывает потребность стать «художественным выражением» самой себя. «Просто» – не получается. Действительность – это не «просто действительность».)

Действительность экспрессивна, следовательно, семиотична.

Семиотичность заключена уже где-то в самой природе экспрессивности, поскольку каждая вещь (как уже говорилось выше) – есть изначально знак самой себя («выражение» самой себя). Еще до «произнесения ее имени».

Слово («свидетель времени») подразумевает множество слов, существующих последовательно. Но «последовательность» не есть свойство исключительно «слова», что-то похожее в этом отношении демонстрирует и «изображение» («картинка»).

Дело в том, что любая вещь – это прежде всего выражение ее самой как отдельной, отграниченной от других вещей, а любое ее обозначение в виде «слова» или «картинки» есть «вторичное» выражение ее отграниченности (экспрессивность экспрессивности).

Экспрессивность провоцирует экспрессивность.

«Слово» и «изображение», будучи разновидностями знаков одной и той же вещи, являются «средствами выражения» вещи как данной в так называемых «пространственно-временных структурах». Любой «знак», будучи выражением вещи, данной в «пространстве-времени», обладает в свою очередь «точкой абсолютного совпадения» визуального и аудиального.

Аудиовизуальность – свойство и «слова», и «изображения»: слово может быть как устным, так и письменным (изображенным), изображение может быть как визуальным, так и переданным посредством речи (устной или письменной).

Кинореальность: аудиовизуальный ряд, состоящий, в том числе, из «слов» и «изображений».

Но не только. Специфика именно кино-действительности в том, что она представляет сразу «двойной ряд» экспрессивности: уровень экспрессивности вещи как выражения только себя самой («фотографический» момент кинематографа; вещи, взятые как «только вещи», то есть как обозначающие только самих себя) и уровень «вторичной экспрессивности»: те «знаки» вещей, которые не есть сами вещи и которые позволяют существовать вещам как данным в «субъективных ощущениях»,

«настроениях» и тому подобном, то есть «знаки», из которых и составляется «художественное целое» и которые есть уже, безусловно, территория искусства. К числу последних и относятся, в частности, «изображение» и «слово».

Таким образом, один из возможных ответов на вопрос, что же такое кинореальность вообще, прозвучит так: **кинореальность – это удвоенная экспрессивность.**

Возвращаясь к рассмотрению возможности существования языка кино: «знак», тем более последовательность «знаков», неизбежно приводит нас к понятию «текста». Любой текст составляется из знаков, принадлежащих тому или иному языку.

Там, где существует текст, существует так называемое «повествование». Само по себе «повествование» естественным образом подразумевает присутствие последовательности знаков.

Более того: любое «повествование» подразумевает последовательность знаков, по «повадкам» своим очень тяготеющих к «слову».

Собственно «повествовательные жанры» подразумевают текст, состоящий из слов («знаков»). На определенном уровне такой текст (что особенно заметно на примере поэзии) начинает восприниматься как «целостный знак», подающий признаки «визуальности».

Изобразительные же искусства – которые, вообще говоря, воспринимаются прежде всего как «знаки», состоящие из множества «текстов» (текст красок, текст форм и так далее) – могут иногда вести себя в стиле «повествовательности».

«Если рассмотреть такие образцы повествования живописными средствами, как иконы русского живописца XV века Дионисия «Митрополит Петр» или «Митрополит Алексей» (композиция икон однотипна), то нетрудно заметить, – писал Ю.М. Лотман – что композиция их включает два основных элемента: центральную фигуру святителя и серию расположенных вокруг этой фигуры изображений. Эта вторая часть построена как рассказ о житии святого. Прежде всего, она сегментирована на равные пространственные куски, каждый из которых охватывает некоторый момент жизни центрального персонажа. Далее, сегменты расположены в хронологическом порядке, который задает также определенную последовательность чтения...».<sup>1</sup>

Точка максимального расхождения между жанром «письма» и жанром «картинки» – в диаметрально противоположных отношениях между

«текстом» и «знаком». Но это – ситуация «неустойчивого равновесия». «Слово» и «изображение» тяготеют друг к другу – «текст» и «знак» «меняются местами».

«Быть текстом» и «быть знаком».

Что в этом отношении являет собой кинореальность?

Если кинореальность назвать «повествованием», значит, кинореальность есть некий «текст», и тут возможны бесконечные споры о том, что следует считать единицей этого «текста» (споры, которые способны как раз увести «ложной дорогой» в сторону литературы и лингвистических теорий; между тем кинематограф не должен быть выразим с точки зрения литературного описания; именно на этом настаивал М.И. Ромм, когда сравнивал кинематограф с пантомимой, которую описать невозможно, даже самая прекрасная пантомима – словесно невыразима, и кинематограф должен быть, вообще говоря, «невыразим» именно в смысле невыразимости пантомимы).

Видеофрагменты (кадры) действительно могут иногда вести себя, как слова в повествовательном жанре: по замыслу режиссера они могут сочетаться один с другим (или контрастировать), выделяться и, главное, повторяться (возможность повторов изначально присуща, казалось бы, исключительно миру слов). Если бы весь мировой кинематограф придерживался «стиля» Сергея Эйзенштейна, то можно было бы, действительно, в качестве единицы киноязыка представить кадр, но кинокадры подчас трудно отделимы один от другого, а иногда и вовсе неразличимы. Поэтому попытка в этом направлении обнаружить основу киноязыка очень проблематична.

В то же время кинореальность – это преимущественно видеоряд, значит, речь идет о целостном «знаке», которым эта кинореальность является.

Текст или знак?

Слова, и без того обладающие двойственной, аудиально-визуальной природой, начинают вести себя тем более как изображения (в титрах немного кино значимым являлся шрифт и его изменения по ходу фильма, в звуковом кинематографе возникают еще более тонкие «знаковые» игры: визуализация различной степени интенсивности разных способов существования словесного текста, от письменного и печатного до устного и даже устного стихотворного); в изображениях усиливается и становится более заметной их «письменная компонента».



Изображениям становится присущ «словесный характер», а слова стремятся «быть изображенными». Здесь вспоминается высказывание В.Б. Шкловского о том, что кино, если на что-то и похоже, то на китайскую живопись, которая находится посередине между рисунком и словом.

Получается, что бесконечное множество «знаков», представляемых кинореальностью, совершенно несопоставимо с определением языка, которое подразумевает конечное количество закономерно повторяющихся знаков. «Конечное количество закономерно повторяющихся знаков» несравнимо с ситуацией кинематографа, в котором знаком может быть «все, что угодно» и в «какой угодно» последовательности. Кинореальность как будто из всех сил сопротивляется попыткам обнаружить ее «язык», хотя вполне справедливо будет сказать, что она состоит из «знаков». Но это ничуть не те знаки, которые составляют тот или иной «язык» и способны быть единицами текста. Здесь совершенно особая ситуация взаимоотношений между знаком и его значением. Да, «знаков» – множество, но их «значения» – невыносимо таинственны. «Выражающее» – есть (его более чем достаточно, его вообще – более чем...), а «выражаемое» – полнейший вопрос (а есть ли оно?). Оказывается, что «знаков» («выражающего») – избыток; а что же их «значения» («выражаемое»)??

По-видимому, не существует никакой «кинореальности как текста», так как не удается определить язык, на котором этот текст мог бы быть написан.

Если кинореальность и называть «текстом», то это будет верно ровно настолько, насколько текст может существовать как «каждый раз новый текст», состоящий каждый раз из других, новых, знаков, даже если это одна и та же кинокартина, если смотрит ее один и тот же кинозритель: «быть произведением искусства» означает «быть каждый раз другим», новым, «восприниматься каждый раз заново», по-другому. Это, по сути, подразумевает, что кино есть искусство и что, вообще говоря, существуют признаки, характерные для произведений любого вида искусства, в том числе для искусства кино.

Кинематограф – это один неизменный отличительный признак (видеоряд) и бесконечные «средства выражения».

Кинореальность вся – не текст, но знак.

Она вся – знак.

Знак чего??

В общем-то, непонятно, чего: того, что «за» экраном.

Закадровый провал, terra incognita.

«Зона» в кинофильме «Сталкер» Андрея Тарковского. Непонятно, что, чему нет и названия.

Зону, говоря о фильме, «играет» Кайдановский (Сталкер), ведь никакими специальными киносредствами Зона нам не дана. Ее как будто бы нет совсем.

Но «знаком» Зоны становится Сталкер. С помощью Сталкера начинает для нас существовать «невидимое и невизуализируемое».

«За» кадром – то, что визуализировать невозможно. То, что всегда будет оставаться «за кадром».

Почему мы верим в существование Зоны? Потому, что очень доверяем Сталкеру.

Ему невозможно не доверять.

Сталкер – событие кадра.

Сталкер – «событие в кадре».

Он «экспрессивен вдвойне»: он и Сталкер, и знак Зоны.

Но событие не рождается в одной точке: необходима вторая. У видимой части события есть «невидимый вдохновитель».

«Обратная сторона Луны».

У Сталкера есть Зона, которая и делает его Сталкером. Он одинок и не одинок. Однако тут вот, что: Зона без Сталкера никому не интересна.

Да и что она такое, не будь Сталкера? Одним словом, непонятно, что, до которого, вообще говоря, никому нет дела. Ее попросту нет и об ее отсутствии никто даже не задумывается.

Но как только она «делает нам знак», у нас захватывает дух.

Она невероятно притягательна. И только с помощью ее одного-единственного знака – Сталкера – мы вдруг начинаем это ощущать.

Закадровый мир невероятно интересен. Чего там только нет. Можно только догадываться.

«За кадром» – то, что всегда отсутствует. Удвоенная экспрессивность кинодействительности – как «обратная сторона» молчания закадровой реальности.

Молчание как таковое. Молчание как отсутствие речи. Кинореальность не текст и, тем более, не речь.

Она – знак того, что «за» кадром.

Кинореальность – знак не только самой себя (экспрессивность провоцирует экспрессивность!), отсюда – ее неустойчивость и острая потребность в продуктивном доверии со стороны зрителя.

Закадровая реальность способна только отсутствовать. Но у этого отсутствия есть знак, который выглядит примерно так: «Внимание! Вокруг – Зона». Таким образом, отсутствие закадровой реальности мы можем видеть.

**Только кино есть выражение отсутствия.**

Закадровый мир «выраженно отсутствует» в кадре.

«Бесконечность» выразительных средств кинематографа выражает «бесконечное» разнообразие мира. Бесконечное выражает себя посредством бесконечного.

## THE ESSENCE OF THE CINEMA AS “SILENCE ABOUT OTHER”

*Victoria CHISTYAKOVA*

*Moscow State University, Russia*

The cinema speaks about “off-screen reality”, which is being hushed-up (this phrase is confusing, but I don't know what the author intends, so I have not substituted a different one) by means of a reality of frame. The main method of cinematic narration involves an art deformation against a background of “habitual sequences”. An example of this method is the insertion of a black-and white shot in a continuity of color shots. The cinema represents a dual nature of “words” and “images”, and both of these means of expression include visual and acoustic components in indissoluble unity. “Word” is the basis of a narrative genre. Cinematic narration includes a verbal component; the continuity of shorts looks like the continuity of words in a novel. “Image” is a “means of forming” the space. Narration by means of images is an important part of expressing the possibilities of cinema. An unstable essence of a cinematic reality exists between “sign-picture” and “sign-word”. It is difficult to define a unit of film-language and the expressive means of the cinema (Michael Romm). If cinematic-reality is considered text, it will be a new text each time. In this, cinematic expression is related to the field of arts. No decisive answer has been reached to the problem of detecting

the language of cinema. Cinematic reality represents numberless expressive means, but no language. What is the reality of cinema, and what is its way of existence? A cinematic real-ity is not only a sign of itself; it is also a sign of “off-screen reality”. The way of existence of “off-screen reality” resembles the way of existence of the Zone in the picture “Stalker” (Andrey Tarkovsky). The Zone is not expressed by any special film-means. It is Stalker who expresses the Zone. The Zone is a real-ity of frame that expresses “off-screen reality”. The expression of “Off-screen reality” is absent inside the frame. Only cinema expresses that absence.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973. С. 5.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

*Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.

*Митта А.* Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: Подкова, 1999.

*Монтегю А.* Мир фильма. Л.: Искусство, 1969.

*Туровская М.И.* 7 ? или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

*Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.

*Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: ВГИК, 1998.

## ОРНИТОЛОГИЯ СЧАСТЬЯ

*Инна БЫКОВА-МАЙЕР*

Кто не слышал, а то и сам не повторял иной раз летучую фразу, ценную в обращение Владимиром Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета». Для данной статьи важны два слова из приведенной цитаты: *счастье* и *птица*.

Не претендуя на исчерпывающее раскрытие этой многогранной темы, ограничимся обозначением ракурса на основе анализа нескольких конкретных примеров в рамках небольшой статьи.

Уже в незапамятные времена человек старался узнать свою судьбу по полету и поведению птиц. В Древнем Риме существовала коллегия авгуров, которые должны были в интересах государства следить за полетом птиц и толковать увиденное как предвестие счастья или несчастья для важных государственных дел. Впрочем, время шло, и мало помалу серьезность этого занятия стала подвергаться сомнению; так уже Цицерон, который, заметим в скобках, сам был одно время авгуром, говорил, что два авгура при встрече не могли без смеха взглянуть друг другу в глаза. (У автора статьи защемило сердце, так как вдруг вспомнились незабвенные годы советского застоя, когда уже и кремлевские жрецы не верили в победу коммунизма во всем мире, продолжая тем не менее отправлять старые культовые обряды. Однако, смахнув набежавшую слезу, автор возвращается к теме данной статьи.)

В судьбе Римской империи задействованы были не только дикие птицы, в остальном вполне равнодушные к человеческим делам (кроме тех ответственных моментов, когда им приходилось придавать своему полету особое значение, позволяющее авгурам выполнить их ответственную задачу), но и во всем зависимая от человека домашняя птица, а именно гуси и цыплята. Их заинтересованность в успешности людских начинаний не подлежит сомнению.

Уже не говоря о том, что гуси, по преданию, спасли Рим, аппетит их пернатых сородичей играл важную роль в принятии государственных решений. Так хороший аппетит у цыплят предвещал удачный исход начинания, тогда как отсутствие аппетита в птичнике будило самые мрачные предчувствия в сердцах римских политиков.

Забегая вперед, отметим любопытную деталь в фильме Хичкока «Птицы»: перед массированным нападением диких птиц на людей, цыплята, выращиваемые на фермах, перестают есть корм. Тем самым, герои фильма, наряду со зрителями, предупреждаются о том, что в ближайшее время случится какое-то несчастье. Все происходит затем вполне по классическому образцу. Предзнаменования оправдываются, люди, легкомысленно отнесшиеся к ним, наказываются смертью (которую несут тоже птицы).

Вообще же всех птиц можно разделить на три разряда по той роли, которую они играют в судьбе человека:

- 1.приносящие счастье
- 2.приносящие несчастье
- 3.амбивалентные по отношению к человеческому счастью.

К первому разряду относятся сказочные создания, такие как царевна Лебедь, сокол (как эпитет положительного героя сказки, например, Финист – ясный сокол), синяя птица (из одноименной пьесы Мориса Метерлинка) и вполне реальные пернатые создания, как, например, ласточка, став сказочным персонажем, является носителем читательской симпатии (см. сказку Андерсена «Дюймовочка»).

Ко второму разряду относятся все птицы, питающиеся падалью, как коршун (см. стихотворение Блока «Коршун» (1916)), вороны (ср. выражение «каркать, как ворона» – накликать несчастье) и вороны. В словаре Даля эти родственные виды птиц называются «воронье»; это же слово использует Блок в стихотворении «Рождённые в года глухие ...» (1914): «И пусть над нашим смертным ложем // Взовьется с криком воронье ...».

Наконец, к третьему разряду относятся чайка (указывает местонахождение рыбы рыбакам и возвещает скорый приход весны, но убитая чайка знаменует собой начало несчастий в судьбе Треплева и Заречной, а еще примерно полстолетия спустя чайка нападает на Мелани Дэниэльс в «Птицах» Хичкока), утка (как положительная сила действует, например, в сказке о царевне Лягушке; как отрицательная сила проявляет себя в особенности один подвид уток, известный под названием «подсадная утка»).<sup>1</sup> Ниже мы рассмотрим более детально некоторые из приведенных примеров.

Способность птиц летать над землей, как будто бы не испытывая земного тяготения, вероятно, производила на человека впечатление

чудесного освобождения от земных оков, а состояние свободы всегда связывалось с счастьем.

Вообще же, высшее положение птиц по сравнению с вынужденной привязанностью человека к земле (его буквальной приземленностью), их близость к небу, а значит, и к небожителям волновала умы уже в Древней Греции. Аристофан (ок. 444 – 380 до Р. Х.) посвятил этой теме свою самую смелую комедию «Птицы». Сюжет ее прямо фантастичен: птицы, пользуясь своим промежуточным положением между небом и землей, между богами и людьми, начинают перехватывать восходящие к небу курения, предназначенные олимпийским богам, и таким образом претендуют на роль новых богов. Царство природы, представленное в комедии птицами, является, по мысли автора, первоначальным, противостоит как богам, так и людям и главенствует в силу своего выгодного срединного положения. После споров и забавных перипетий конфликт между птицами и богами разрешается мирным путем, как это и полагается в классической комедии.

Миф о Дедале и Икаре, также затрагивающий область орнитологии, был адресован, между прочим, тем смельчакам, которые пытались залететь, подражая птицам, слишком высоко. Ведь безрассудный Икар погибает в морской пучине, потому что не послушал отца и взлетел так высоко, что солнце растопило воск, которым были скреплены его искусственные крылья. Так мудрый миф напоминал людям об их отличии от пернатых созданий.

Если же птица и человек сливались в одну форму, то получались чудовища наподобие Гарпий. Причем почти всегда человеческую часть в этих монстрах представляло женское естество, что наводит нас на мысль о вероятном женоненавистничестве творцов мифов. Стоит вспомнить хотя бы об эпизоде с сиренами в «Одиссее». Эти жестокие чудовища, своего рода ангелы смерти, (с женскими головами и птичьими туловищами) обещали морякам наивысшую мудрость такими чарующими женскими голосами, что все моряки теряли голову и погибали в западне, устроенной сиренами.

И сфинкс, долгое время терроризировавший жителей Фив, пока его не одолел Эдип, обладал некоторыми чертами птицы, а именно крыльями, наряду с женским бюстом и телом льва. Воистину, глядяываясь пристально в эти древние ужасные лики, человек приходит к выводу о том, что лучше не иметь ничего общего с птицами и не пытаться

залететь высоко в небо, чем превратиться в подобного монстра. Человеку не следует смешиваться с семейством крылатых, и горе ему, если птицы пойдут на него войной.

Война птиц против людей является сюжетом фильма Хичкока «Птицы» (1962).

Чайки с криком носятся над городом в первых кадрах фильма. Чайка атакует Мелани Дэниэльс, мирно сидящую в лодке, что является как бы условным сигналом для начала войны птиц против людей. Чайки же набрасываются на беззаботно празднующих День рождения детей, когда они направляются к накрытым лакомствами столам. Дети с криками разбегаются кто куда, взрослые спасают их и отводят в дом; столы опрокинуты, еда забыта и оставлена на расхищение птицам-победителям. Нам эта сцена напоминает миф об осуждённом на голод Финее, на которого нападали посланные богами Гарпии, всякий раз, когда он брался за еду. Гарпии были крылатые мифические существа женского пола, довольно воинственные и отвратительные создания, по всем свидетельствам древних.

После следующей военной акции птиц – их нападения на школьников, идущих из школы домой – люди в местном ресторанчике начинают обсуждать случившееся и причины столь необъяснимого поведения птиц. Звучат самые разные мнения, в том числе легкомысленное предположение, что все это плод воспалённого воображения. Старуха-орнитолог, чем-то напоминающая ворона, дает профессиональную справку о древности птиц, об их численности и об объеме их головного мозга. Она утверждает, с одной стороны, что птицы различных видов (в атаках на людей участвовали чайки и птицы, похожие на ворон и воронов, которых можно было бы назвать собирательным именем «воронье») не могут объединиться для совместных действий, с другой стороны, что с птицами, если бы те действительно начали войну против человечества, нельзя сладить. Подвыпивший мужчина у стойки цитирует Священное писание и провозглашает скорый конец света. Мать двух маленьких детей впадает в панику и мечтает лишь о том, как бы поскорее выбраться отсюда и спасти детей. Мелани Дэниэльс сообщает отцу по телефону о нападении птиц на людей для того, чтобы тот опубликовал заметку в своей газете и привлек внимание общественности к происходящему. Она подчеркивает преднамеренный и организованный характер действий птиц, говорит, что птицы пытались убить детей, и исключает любое недоразумение. Ее друг, Митч Брэннер, предлагает выз-



вать войска для защиты населения. Однако есть еще сомневающиеся в достоверности событий, которые станут сами через несколько минут очевидцами новой объединенной атаки стаи птиц на людей и новых жертв. Спасаясь от птиц, люди закрываются в своих домах, заколачивают, как во время взавправдашной войны, двери и окна, закрывают печные трубы и оказываются заключенными в замкнутом пространстве, лишенными свободы, представляя собой как бы некую гротескную параллель с состоянием плененных в клетке птиц. Фильм как раз начинается с посещения Мелани Дэниэльс птичьего магазина, где множество различных видов птиц содержится в клетках, ожидая покупателей-людей. Впрочем, этим птицам вряд ли приходится рассчитывать на то, что их новый владелец окажется столь гуманным или столь романтически настроенным, чтобы выпустить их на волю, как это сделал герой стихотворения Пушкина «Птичка»: «В чужбине свято наблюдаю // Родной обычай старины: // На волю птичку выпускаю // При светлом празднике весны».

В фильме Хичхока люди и птицы как бы меняются местами, но не так, как это мечталось раньше человеку: человек не научился летать, подобно птицам. Но он оказался как бы заперт в клетке птицами, которые стали, хотя бы на некоторое время хозяевами положения. В начале фильма Митч Брэннер, разыгрывая главную героиню, полусмущая, полугрозя говорит ей, что она должна узнать, каково быть на чужом месте. Сцена происходит в птичьем магазине, где все птицы заперты в клетках, а люди вольны продавать и покупать их. Так первая сцена перекликается с заключительной. Древний ужас, когда-то описанный в античном мифе, нашел в середине двадцатого века отчасти свое экранное воплощение.

Можно взглянуть на этот сюжет с точки зрения судьбы только главной героини, которая своими похождениями вызывает пересуды в обществе. В этом случае птицы выполняют по отношению к главной героине Мелани Дэниэльс роль тех бдительных представителей рода человеческого, которые стоят на страже, так сказать, общественной морали и наказывают тех, кто не желает в чем-либо ей подчиняться. Ведь есть выражение «заклевать кого-нибудь», которое, как нам кажется, очень подходит к сюжету фильма, если рассматривать его в приложении к личности главной героини.

В пьесе Чехова «Чайка» (1896) судьба молодой девушки, Нины Заречной, живущей у озера, сравнивается с судьбой погубленной чайки. Чайку убивает в отчаянии от внезапной холодности Нины начинающий

писатель Константин Треплев, намекая на свою смерть; сюжет этот, однако, в приложении к судьбе Нины, подхватывает, развивает и в какой-то степени воплощает в жизнь его маститый соперник, известный беллетрист Борис Тригорин. В свою книжечку он записывает: «На берегу озера с детства живёт молодая девушка (...); любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку».<sup>2</sup> Так он и поступает: Тригорин, как раньше говорили, губит Нину и бросает ее. Нина в последнем разговоре с Треплевым называет себя чайкой, соглашаясь на аллегорическое сходство с чайкой, убитой беспричинно. После этого разговора Треплев застреливается, как он и обещал в начале пьесы и, таким образом, судьба его тоже оказывается связанной с судьбой чайки-Нины. Убитая птица напоминает о смерти и приносит несчастье. Человек, убивший птицу, будет наказан в конце истории.

Сюжет этот, в новом освещении, найдет свое преломление в фильме Хичкока «Псюхо» (1960). Обратимся к сюжету фильма.

Марион Крэйн (чья фамилия сразу отсылает зрителя в область орнитологии<sup>3</sup>) совершает по необъяснимому наитию кражу и, скрываясь от воображаемой погони, останавливается под чужим именем в уединенном мотеле Бэйтс. Молодой хозяин мотеля Норман Бэйтс, совершенно одинокий, несколько нескладный, но, на первый взгляд, не лишенный приятности, несмотря на некоторое сходство с вороном, кажется очарованным незнакомой блондинкой и приглашает ее разделить с ним скромный ужин. Она соглашается, и слышит через окно номера, стену которого украшают почему-то два изображения сидящих на суку ворон (sic!), грубые препирательства предполагаемой матери и сына. Мать, представленная только ворчливым, неприятным голосом, ни в коем случае не желает видеть какую-то девку за своим столом, так что Норман Бэйтс, как бы немного смущенный, появляется перед Марион Крэйн с подносом в руках и приглашает ее в офис. Там *между ними происходит следующий разговор*, ради которого, собственно, мы и обратились к этой истории. Первое, что бросается в глаза (в данном случае это выражение надо понимать буквально) в офисе, это чучела птиц: совы, раскинувшей крылья, ворона, сходство с которым хозяина мотеля теперь становится очевидным, фазана и еще нескольких птиц. Марион отправляет в рот первый кусок, и тут же слышит претендующее на некоторую поэтичность замечание Нормана Бэйтса: «Вы едите, как птич-

ка». Здесь зритель обречен согласиться с ним: Марион не только ест, как птичка, не только носит птичью фамилию, но и внешне напоминает птицу, с каждым кадром фильма все больше. Так Норман Бэйтс делает заявку на творческое постижение действительности. Вспомним о не вполне осознанной ассоциации Чеховского Треплева Нины с чайкой. Бэйтс, непризнанный и в высшей степени одинокий молодой человек со странным хобби набивать чучела птиц (которых он перед тем собственноручно убивает, но об этом зритель должен догадаться сам), – а Треплев ведь одинок, непризнан и страдает склонностью к графомании (своего рода хобби), по мнению его неласковой матери, – в отличии от Треплева вполне сознательно проводит эту ассоциацию девушки с птичкой. В ходе разговора об одиночестве и болезни матери, якобы заедающей его жизнь, Норман Бэйтс необычно часто использует различные варианты отрицания, как-то: «nobody, never (3) и nothing, no (2)», кроме того, он произносит ключевые слова: «raving things», прямо отсылающие зрителя к поэме Эдгара По «The Raven» («Ворон», 1845).<sup>4</sup> Норман Бэйтс раскрывает в процессе разговора с Марион Крэйн, которую скоро постигнет судьба умерщвленных им птиц, свою отрицательную природу. Он отрицает все живое, стремясь превратить живое в мертвое, умертвить, убить, превратить в чучело. Таково его хобби, больше, чем хобби, – такова тайная пружина его души, приведенная еще раз в действие встречей с женщиной, похожей на птицу. Он убивает не как Треплев, в порыве разочарования, назвав это убийство подлостью и тем самым сразу восстановив расстояние между собой и совершенным поступком. Норман Бэйтс последовательно проводит в жизнь, точнее было бы сказать: в смерть, свои «поэтические» ассоциации. Сам же он все более сближается с родственной ему стихией ворона – отрицанием (как в вышеназванной поэме Э. По) и смертью. Отметим кстати, что способ умерщвления жертв, избранный Хичкоком для героя «Псюхо», – удары ножом сверху вниз – напоминает атаку хищной птицы, которая поражает свою жертву на лету, распарывая ее когтем, как ножом.<sup>5</sup>

По поводу сближения ворона со смертью, мертвечиной, обратимся к Пушкину. По крайней мере трижды становился ворон явным предметом его творчества: в стихотворении «Ворон к ворону летит...», в «Русалке» и в «Капитанской дочке». Каждый раз отрицательная, мертвящая природа, т. е. как раз обратная всякому счастью, свойственная этому виду птиц, преподносится читателю с особенной яркостью. Так,

в первом произведении два ворона собираются расклевать тело убитого недругом богатыря, пообедать мертвечиной: «Ворон ворону в ответ : // Знаю, будет нам обед; // В чистом поле под ракитой // Богатырь лежит убитый». В «Русалке» старик мельник сходит с ума от горя после смерти дочери, за которую он был в ответе и не уберег, и называет себя вороном. Он рассказывает князю, что питается мертвечиной, да сидит на могилке и каркает. Наибольший интерес представляет для нас калмыцкая сказка, рассказанная Пугачевым. Гринев, невольно сочувствуя бунтовщику, предупреждает его о неизбежном поражении и скорой гибели, если он не откажется вовремя от плана идти на Москву войной. В ответ слышит сказку, которую приводим здесь полностью, – так она хороша: «Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-навсего только тридцать три года? – Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!».<sup>6</sup> Эта же сказка, несколько отвлекшись от орнитологии, заметим, является превосходным развитием по крайней мере двух античных поговорок: «каждому – свое» и «о вкусах не спорят».

Итак, в сказке сопоставляются две птицы: орел и ворон. Оба хищники, но орел питается только что забитой добычей, в то время как ворон ищет падаль. Симпатия рассказчика принадлежит явно орлу. Пугачев сближает себя с образом этой птицы. Вспомним, однако, что Бэйтс ассоциируется именно с вороном. Двадцатый век вывел на сцену воистину нового героя, который вполне откровенно и осознанно берет своим символом птицу, по сказаниям и поверьям, приносящую несчастье.

С орлом дело обстоит иначе. В античности эта птица служила эмблемой главного бога Олимпа Зевса. Орёл изображался как на Германском гербе, так и на гербе Российской империи, и должен был символизировать мощь и благородство этих держав. В словаре Владимира Даля орел назван «царем птиц»; там же приводятся следующие пословицы: «Он орлом глядит, орлом летает. Всем птицам птица орел. Орел орла

плодит, а сова сову родит. Видом орел, а умом тетерев».<sup>7</sup> Орел как персонаж русского фольклора соответствует образу доброго молодца и, следовательно, находится на полюсе счастья. Здесь же орел противопоставлен двум другим птицам: сове и тетереву. Тетерев служил в фольклоре образом глупца. «Сова не принесет добра» и «Хоть под небеса летай, а все сове соколом не быть», – читаем мы у того же Даля.<sup>8</sup> Сова, по Дально, должна относиться к птицам, приносящим несчастье. Однако она же служила эмблемой богини мудрости Афины и сама считалась в Древней Греции символом мудрости. Таким образом, роль совы по отношению к человеку скорее амбивалентна.

В последней из приведенных пословиц фигурирует сокол, которого мы не можем обойти молчанием. «Сокол мал да удал. Не пугай сокола вороной. Плох сокол, что на воронье место сел. Очи сокольи, брови собольи. Не кидается девица на цветное платье, кидается девица на ясного сокола».<sup>9</sup> Сокол, соколик – ласкательные имена милого друга; в свадебных песнях, обещающих счастье молодоженам, жених величается соколом, а невеста голубкой и лебедушкой. Сокол предстает, подобно орлу, как образ удали, смелости, силы, во всяком случае, он принадлежит к орнитологическим символам счастья. Голубка, являя образ кротости и миролюбия (ср. выражение «голубь мира»), символизирует идеальный женский образ и наряду с хищниками, орлом и соколом, относится к птицам счастья. Лебедь, одна из самых красивых птиц, символизирует внешнюю привлекательность невесты. В «Сказке о царе Салтане» Пушкина князь Гвидон женится на царевне Лебеди, как бы воплощая в сказочном сюжете метафору из русского фольклора. Впрочем, в античной мифе Зевс приходит на свидание к прекрасной Леде в образа лебедя. Так что, лебедь, не будучи непременно соотнесен с женским образом, во всяком случае ассоциируется с любовью и счастьем.

Существует даже особая птица, которая должна принести людям счастье. Синяя птица счастья, по идее Мориса Метерлинка («Синяя птица», 1905), принесет людям познание всех вещей и таким образом делает их счастливыми. Двое детей отправляются на ее поиски, находят и сажают ее в клетку, чтобы принести ее домой. Она тут же теряет счастливую синеву и становится черной. Счастье сочетается только с волей, а в неволе превращается скорее в свою противоположность.

## ORNITHOLOGY OF HAPPINESS

Inna BYKOVA-MAIER

Germany-Switzerland

Ornithology of happiness is the subject of this article. The expression of V. Korolenko: "A man is born for being happy, like a bird for flying" plays a central role in the understanding of happiness. The free flying bird is a symbol of happiness, as the dead and stuffed bird is a symbol of unhappiness (see Chehov's play "The Gull" and Hitchcock's movie "Psycho"). In ancient times, birds were an important sign of good luck or bad luck. Some myths tell about monsters, which were often birds, like the siren. Such monsters brought death and unhappiness to the people.

In the Hitchcock's movie "The Birds", captured birds and free people change places. The people become unhappy, when they are captured by the birds and closed in their houses. Gulls, ravens and crows are shown as monsters.

The eagle and the falcon are symbols of power and goodness, and they are associated with happiness. Ravens and crows bring the unhappiness, which brings to mind the poem of E. Poe "The Raven". A. Pushkin wrote about the ravens in the similar context.

The analysis of this theme leads us to a formula for the happiness, happiness equals freedom.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интересно отметить тот факт, что «утка» в этом значении внесена только в один из доступных нам словарей, а именно в «Фразеологический словарь русского языка» под ред. А. И. Федерова М., 1995. С. 557. «Утка. Подсадная утка. Прост. Презр. Подосланный провокатор».

<sup>2</sup> Цит. по: Чехов А. П. Избранные произведения в 3-х томах. Т. 3. М., 1950. С. 155.

<sup>3</sup> Crane – журавль

<sup>4</sup> Здесь мы видим целый ряд созвучных, ассоциативно близких по смыслу слов: the raven – ворон, to rave – бредить, бесноваться, raving things – бред. В поэме Э. По рефреном повторяется слово «nevermore», а также другие варианты отрицания, уже вычлененные нами из речи Бэйтса.

<sup>5</sup> Ср. сцены удушения в его же картинах, как например, в «Dial M for Murder», «Strangers on a train» или отравления, как в «Notorious», которые никак не могли бы вызвать ассоциации с нападением хищной птицы.

<sup>6</sup> Цит. по: *Пушкин А. С.* Избранные произведения. М, 1969. С. 623.

<sup>7</sup> *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М, 1965. С. 690-691.

<sup>8</sup> Там же. Т. 4. С. 253-254.

<sup>9</sup> Там же. Т. 4. С. 262.

## ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ОПЫТ РАСКРЫТИЯ «ТАЙНОЗАМКНЕННОСТИ» В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Ирина БРОВИНА*

Древнерусское певческое искусство обладало свойством, присущим всей восточно-христианской культуре, но выраженным особенно точно древнерусским певческим термином «тайнозамкненность».

«Тайнозамкненными», «тайносокровенноличными», «мудрыми строками» в знаменном распеве (основном распеве Древней Руси XI–XVII вв.) назывались пространные мелизматические формулы («фиты» и «лица»). В знаменных рукописях фитные формулы не выписывались полностью, а зашифровывались при помощи условных сочетаний знаков (знамен). В тайнозамкненных начертаниях певческие знаки теряли присущее им значение, выступая в новой функции. Они не столько выявляли, сколько скрывали свое интонационное содержание. Здесь вступает в силу основной принцип средневекового символизма, сформулированный Дионисием Ареопагитом: цель символа – одновременно и выявить, и скрыть истину. Неслучайно в древнерусских певческих «Азбуках» система древнерусского богослужебного пения часто изображается в виде ключа. Ключ выступал одновременно и как образ от-крытости, и как образ со-крытости певческой премудрости.

Вообще система древнерусского пения исключает какую-либо «прозрачность» текста. Для нее характерно, если воспользоваться словами А. Михайлова<sup>1</sup>, «трудное состояние текстов», когда тексты не раскрываются легко, но лишь до некоторой степени приоткрывают свой смысл. Трудночитаемое (сакральное) состояние текста вообще присуще человеческой культуре. Отступление от подобного состояния происходит лишь на протяжении XVIII–XIX веков. Именно тогда создаются «открытые», само-раскрывающиеся произведения искусства, произведения, стремящиеся достичь той степени естественности, какой обладает лишь сама жизнь. Искусство, стремящееся быть понятным, высказывание, стремящееся к непосредственному выражению породившего его переживания нуждаются в особых формах передачи музыкальной информации. Вырабатывается особый тип музыкального языка. «Язык



эпохи гомофонии самоутверждался как всеобщий, создавая иллюзию «природного происхождения». <sup>2</sup> Основой и содержанием этого языка становится эмоция, аффект. Эмансипация музыки от власти канонического текста, развитие чисто инструментального музицирования приводит к сближению «чистой» музыки с системой язык/речь.

Однако распад музыкального языка эпохи гомофонии в XX веке привел к необходимости конструирования новых языковых систем, в основе которых часто лежали математические или иные законы. При этом принципы, определяющие структуру сочинения, не были вняты и «слышны» (ясны) слушателю. Но, по мысли французского композитора О. Мессиана <sup>3</sup>, система самоограничений, заложенная в структуре сочинения, хотя и не «прочитывается» слушателем полностью, но создает особое «очарование невозможностей», почти магически действующую на него. Таким образом, можно отметить, что музыкальное искусство в XX веке вновь приближается к многослойности и многозначности текста, характерным для средневековой культуры, вступая в новую фазу «трудного состояния» текстов.

Если говорить о древнерусском певческом искусстве, то состояние его «тайнозамкненности» было обусловлено тем, что оно (певческое искусство) развивалось в русле апофатической традиции.

По мысли византийских богословов, бытие Бога непостижимо для человеческого ума.

Тайнозамкненные формулы – это знаки неизреченности смысла богослужебного текста, указывающие на незнание, которое в то же время является сверх-знанием. Именно с помощью фитных формул в песнопении выделялись зоны наибольшей сакрализации. Это те зоны, где слово перестает быть равным самому себе и выходит за свои пределы в мелодическое бессловесное дление, обретая новое, интонационно-музыкальное, непонятное измерение. Можно сказать, что тайнозамкненные мелизматические распевы – это образ ангельского пения, до конца не «переведенного» на человеческий язык.

Фитное распевание текста направлено на преодоление временной природы музыкального процесса, на уничтожение музыкального времени. Фиты – это иное звуковое пространство и иное, преображенное время, прорывающееся сквозь плавное развертывание напева. Сосуществование внутри песнопения двух уровней – катафатического и апофатического – на уровне певческого интонирования выражается в

переплетении и в то же время разграничении двух типов распева – силлабического и мелизматического. Если силлабический тип, где одному слогу соответствует один (или два) звука, точно отображает особенности словесного текста, то мелизматический тип, где на один слог приходится до несколько десятков звуков, словесный текст преодолевает. Эти же два принципа присутствуют и в знаменной нотации, порождая два типа записи – записи обычными знаменами и записи тайнозамкнутыми начертаниями.

Поэтика апофатически выстроенного литературного текста строится на основании приема «не называния» своего предмета. Известен парадокс: апофатический текст – это текст многословный. Точный смысл слова растворяется в нанизывании и переплетении синонимов, однокоренных слов, тавтологий, метафор. Как показывает С. Аверинцев<sup>4</sup>, в ранневизантийской литературе господствуют два принципа – парабола («возле-брошенного-слова») и парафразы («пересказывания, иносказания, высказывания того-же-по-иному»). Цепи парабол и парафраз выстраиваются вокруг «неизрекаемого» центра. Противостоящие друг другу метафоры в метаморфозе образуют пустую «словесную нишу» (термин С. Аверинцева), в пространстве которой покоится до конца не высказанный смысл.

Если говорить о древнерусском певческом искусстве, то его поэтика основана на тех же принципах, что и поэтика ранневизантийской литературы или древнерусского литературного стиля «плетения словес». Песнопения знаменного распева строятся на основе стереотипных мелодических формул. Эти формулы играют в мелодическом строении песнопения ту же роль, что и парабола и парафраза – в гимнографическом тексте. Интонационный облик песнопения складывается из нанизывания «мелодических подобий», из мелодических элементов, говорящих о том же, но по-другому. Неуловимое мерцание интонационных повторов и подобий, восходящих к одному интонационному архетипу, прообразу, которое можно обозначить как «интонационную синонимичность», образует «мелодическую нишу». Другое свойство знаменного распева, которое можно соотнести с понятием мелодической ниши – опевание, мелодическое кружение вокруг звуковых точек или звуковых групп, которые тем самым выделяются из общего интонационного контекста и помещаются «внутри» мелодической ниши. Между опевающими звуками создается пространство энергетического напряжения и притяжения к звуку опеваемому. При этом мелодическая линия постепенно «втягивается» в центр.

Если на протяжении XV-XVI веков древнерусское певческое искусство переживает расцвет, то в XVII веке оно вступает в пору угасания. Интересно, что процесс его угасания параллелен процессу утраты им тайнозамкнутости. На протяжении XVIII-XIX вв. средневековая певческая традиция остается явлением, «закрытым» для русской культуры. Лишь на рубеже XIX-XX вв. «завеса» над древнерусской певческой традицией начинает приподниматься.

В послереволюционные годы русская медиевистика развивалась во многом благодаря деятельности М. Бражникова – крупнейшего исследователя древнерусского певческого искусства. Именно он впервые смог расшифровать образцы раннего русского многоголосия – строчного пения, аналогов которому нет в мировой культуре. Именно в связи с публикацией расшифровок Бражникова в 60-е гг. в среде композиторов возникает огромный интерес к знаменному распеву и строчному многоголосию. Расшифровки Бражникова легли в основу сочинений Г. Свиридова, А. Шнитке и других композиторов.

Однако и сам Бражников занимался не только исследовательской деятельностью, но и композиторским творчеством. Во время войны он принял участие в конкурсе на музыку к гимну Советского Союза. В Византии и Древней Руси почиталось искусство гимнографии – составления текста духовных песнопений. Гимн Бражникова можно назвать образцом «новой гимнографии», в контексте советской действительности воскрешающей византийское понимание этого термина.

В основу мелодии гимна были положены подлинные мелодические формулы знаменного распева. Несмотря на использование известного текста С. Михалкова, гимн, уже в силу своего интонационного содержания, превращался в молитву – молитву за Отечество. Порождать такую гимнографическую форму могла лишь глубокая вера в действенность и освященность древнерусских интонационных формул, подобно иконам «намоленных» на протяжении долгих веков. Позднее, в 40-х – 50-х гг. Бражников пишет концерт для фортепиано с оркестром на темы знаменного распева, где он развивает тематизм гимна. Но об этом – ниже.

Сейчас же отметим сам факт «вынужденной тайнозамкнутости», когда подлинный смысл, стоящий за музыкальными интонациями, в силу политической обстановки либо скрывался за чужеродным ему словесным текстом, либо, что чаще, порождал «бессловесные» жанры хоровой

музыки. Например, таковы «Концерт памяти Юрлова» Г. Свиридова или «Концерт памяти С. Рахманинова» петербургского композитора Николая Мартынова.

Обратимся теперь подробнее к творчеству Г. Свиридова. «Творчество Свиридова... несет в себе некую тайну. Эта тайна – не для разгадывания, а для вслушивания, для бережного хранения ее хрупкой неприкосновенности»<sup>5</sup>, – пишет музыковед М. Аркадьев. Что же рождает это ощущение тайны?

Стиль Свиридова во многом близок апофатическому искусству. Ритмическая запись в произведениях Свиридова часто направлена на создание и осознание противоречия между незвучащим уровнем метрической организации и уровнем звучащего ритма. Отсюда возникают чисто свиридовские парадоксы нотного письма. Простой ритм зачастую записан очень непросто. Принцип записи приближается к «тайнозамкнутости». Его цель – создание напряжения между видимым нотным текстом с его психологической пульсацией и слышимым звучанием этого текста, идущим «поперек» пульсации. Напрашивается вывод о существовании «ритмических ниш» в творчестве Свиридова. Другой апофатический прием у Свиридова – это его предельно внимательное отношение к музыкальным паузам. Паузы для него не менее важны, чем звуки, именно моменты тишины структурируют в его произведениях музыкальное время. Образ тишины зачастую связан и с тихой динамикой. Например, все три хора из музыки к драме А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» «рождаются» из тишины (динамика *pp*). Само же время в произведениях Свиридова из динамического процесса трансформируется в статический образ созерцания, построенный на принципе подобия. Парадоксальность определяет и гармонические особенности свиридовского стиля. Совмещая в одном аккорде контрастные гармонические краски, Свиридов достигает, если воспользоваться словами Паисова, «таинственного свечения хоровых созвучий»<sup>6</sup>. Ладовая переливчатость, принцип «неслиянности, но нераздельности» созвучий – характерная черта и древнерусского певческого искусства.

Обратимся теперь к другому примеру раскрытия древнерусской певческой традиции – сочинению московского композитора Владимира Мартынова «Плач пророка Иеремии», развивающему принципы фитного пения. Текст взят из книги Ветхого завета, повествующей о разорении

Иерусалима вавилонскими войсками в 558 г. до н.э. Текст книги «Плач Иеремии» представляет собой акростих. При переводе на церковно-славянский язык обозначения букв древнееврейского алфавита, с которых начинался каждый стих, были отделены от текста самих стихов. Это разделение легло в основу архитектоники музыкального сочинения Мартынова. Антифонное расслоение музыкальной ткани в произведении символизирует разграниченность двух сфер бытия: сферы земного (описание разрушенного Иерусалима) и сферы сакрального (пропевание названий букв древнееврейского алфавита). Первая сфера представлена силлабическим типом распева, вторая – «тайнозамкнутым» мелизматическим типом.

Сочинения композиторов второй половины XX в. по-разному раскрывают особенности древнерусского певческого искусства, делая его адекватным современному музыкальному мышлению. Однако в древнерусских мелодических формулах есть нечто, что не поддается раскрытию и «переводу». Возможно, поэтому, например, в концерте Бражникова для фортепиано с оркестром, после бурного развития музыкальной темы, как ключ ко всей композиции, как чистый символ себя самой, в конце первой части проводится в нетронутым виде мелодическая формула знаменного распева. Поэтому же как «разгадка», загаданная всей структурой сочинения, возникает напев «Доме Ефрафов» в завершении «Апокалипсиса» В. Мартынова. Принцип «перевернутых вариаций», где тема рождается в процессе музыкального развития, а не утверждается как данность в начале произведения (как в классических вариациях) близок самой сущности древнерусской певческой традиции с его принципом вариантности как невозможности точного отображения Первообраза. Характерно высказывание Н. Серegiной о знаменном распеве: «Вариантность служит не развитию чего-то данного, изначального, а поиску, становлению чего-то еще не родившегося».<sup>7</sup>

И теперь вновь мы можем возвратиться к образу «ниши» – ниши, в которой покоится «еще не родившееся» совершенное звучание – само в себе, в своей, еще не тронутой несовершенством разгадки, тайне.

**TRADITIONAL OLD RUSSIAN CHANTS  
AND THE DECODING OF THE “TAINOZAMKNENNOST”  
IN CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION**

*Irina BROVINA*  
*St. Petersburg*

The art of Old Russia had a special feature which was inherent for the entire Eastern Orthodox spiritual culture, but expressed most fully in the Old Russian term “tainozamknyennost” (‘taino’ meaning ‘a mystery’, ‘zamknennost’ meaning ‘enclosure’). “Tainozamknennost” or “lines of wisdom” was the name for extensive melismatic formulae encoded using a conventional combination of symbols in znamenny raspev (the basic system of monodic singing in 11-17 cc. Old Russia.)

These singing symbols or pictures lost their original meaning and acquired a new function. They concealed their intonational content rather than revealed it.

It is characteristic of choir manuals of that time, that systems of chants were frequently depicted as a key. The key is not only a symbol of being opened, it is a symbol of being closed. Medieval art is very symbolic. It is worth mentioning that a symbol (as Dionysius Areopagite said) both conceals the Truth and reveals it.

The system of Old Russian chants developed in the apophatic tradition, in which denying all concepts concerning God and rejecting any reference-points caused full ignorance, is simultaneously a mystical unity with God.

Tainozamknennost formulas are symbolic of the ineffableness of a liturgical text. They highlight its most sacralized parts. In such parts, a word does not equal itself. It overcomes its own limits to become a melodic, wordless continuation, and it acquires a new conceptless dimension. Tainozamknennost combinations could be images of angels singing songs which cannot be fully ‘translated’ into human language, or a remembrance of the ‘ineffable words’ once heard by the apostle Paul.

The purely poetic means used in literary texts organized in an apophatic manner, such as tautological combinations of antagonistic metaphors for the same object, are placed on the periphery of some ‘circle’ and form a ‘niche of words’ (S. Averintsev’s term). In this niche, there is the ‘uncalled meaning’ offered by the text. Similar devices are used in melodic lines of a chant,

in numerous singing around sounds, sound spinning, and in the interaction and interlacing of intonationally similar phrases.

Modern composers working with Old Russian chants use the poetics of these chants, their constructive methods and certain intonation formulas, which are sanctified and have been prayed for for centuries. The works of G. Sviridov, M. Brazhnikov, A. Schnitke, E. Denisov, V. Martynov, etc. attempt to reveal the *tainozamknennost* ('mystery' + 'enclosure') of *znamenny raspev*. They attempt to make it adequate for modern musical consciousness, so its spiritual potential can be discovered.

But after working to develop the intonations of *znamenny* melodic formulae, and after basing their own works upon them, such composers get the feeling there is something elusive in these formulas which cannot be determined or revealed.

That is why, at the end of the second part of Brazhnikov's piano concert, for instance, an unchanged motif of *znamenny raspev* appears after a rapid development of musical material as a key to the whole composition, as a pure symbol in itself. That is also why the motif of 'Dome Ephraphov' offered as a puzzle by the entire structure of the work appears in Martynov's 'Apocalypse' as a solution for this puzzle.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Михайлов А. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна. // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945-1995. М., 1998. С. 57-70.

<sup>2</sup> Арановский М.Г. История музыки и тип творческого процесса. (К постановке вопроса) // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. М., 1997. С. 44.

<sup>3</sup> См.: Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. М., 1995.

<sup>4</sup> См.: Аверинцев С.С. Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. М., 1978. С. 212-229.

<sup>5</sup> Аркадьев М. Лирическая вселенная Свиридова. // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1998. С. 252

<sup>6</sup> См.: Аркадьев М. Указ. соч. С. 251-264.

<sup>7</sup> Проблемы музыкальной науки. Вып.4. М., 1979. С. 185.

## ЛИЧНАЯ ПЕСНЯ (МЕЛОГРАММА) КАК ИНСТРУМЕНТ ГАРМОНИЗАЦИИ И ЗАЩИТЫ ИНДИВИДУУМА

Абрам ЮСФИН

... Нет цветка в семени. И все же в семени есть неизбежность цветка.

*Рабиндранат Тагор*

– Разве я исчезну, если пропадет мое имя?

– Да, индивидуальность человека в каком-то смысле исчезает, если он теряет свое имя. Именно для этого на каторге у человека отнимается имя и вместо него ему приписывается номер.

*В.В. Налимов*

У каждого свой мотив жизни и он ведет судьбу за собой.

*Марина Меламед*

Предлагаемый текст является, в основном, *информационным* и имеет целью кратко рассказать об одном творческом феномене, который, насколько могу судить, обнаружится впервые. Научное обоснование этого феномена, если оно когда-нибудь будет востребовано, – дело будущего.

Речь идет о порождающей возможности любого слова, зафиксированного графическими символами, стать музыкой. Причем музыка извлекается именно из этих графических символов. Располагаясь в последовательности, составляющей слова, она и формирует музыкальное произведение.

Эта *связь букв кириллицы* (а также и латиницы) с вполне *определёнными музыкальными фразами*, имеющими отчетливое мелодическое содержание, открылась автору сообщения уже много лет назад. После тщательной проверки этой связи, ее стабильности, смысла и возможных последствий, в результате чего можно было убедиться в очевидной художественной продуктивности этой связи, я мог позволить себе обнаружить некоторые результаты наблюдений над данным явлением.

По этому поводу представляется уместным сказать, что композитору, как и любому сочинителю художественных текстов, в принципе *не*



следует заниматься анализом своего творческого процесса. Это может быть чревато не только утратой естественности самовыражения, но и самой способности к творчеству. И если я нарушаю это неписаное правило, то только потому, что сам этот процесс в данном случае приобрел такие формы, которые позволяют рефлексировать без возможной опасности утраты творческих возможностей, если, конечно, предположить их существование «до того»...

Тем не менее, я не рискую высказывать сколько-нибудь аргументированные предположения о происхождении открывшегося мне *слышания музыки алфавита*. Не исключено, впрочем, что оно может быть связано с одной из форм *синопсии*, изначально свойственной автору сообщения.

Гораздо труднее объяснить, почему эти музыкальные фразы в конечном счете складываются в связное и далеко не бессмысленное музыкальное целое. И, что еще менее понятно, как и почему оно оказывается вполне определенно связано с семантикой слов, составленных из букв этого слова.

Здесь необходима еще одна оговорка: хотя последовательность музыкальных фраз и срастается как бы сама собой в музыкальный организм, но сам этот процесс требует индивидуального вмешательства. Иначе говоря, в нем всегда присутствует композиторское участие. То есть, создание этой музыки – которую я определил как **мелограмма** – есть несомненный творческий акт. Только он имеет иной, нежели обычно, источник и совершенно другую, совершенно нетрадиционную композиторскую технологию. Являясь композитором – профессионалом, получившим традиционное композиторское образование и сам много лет обучая композиции, я могу утверждать это с полной уверенностью. Насколько могу судить, она в какой-то степени может быть уподоблена, разве лишь, сочинению музыки в додекафонной или серийной композиторской технике или, что, пожалуй, может быть ближе – творчеству древнерусских композиторов, создававших свои песнопения на основе сложного монтажа и многообразных модификаций так называемых «крюков» или «знамён».

Не останавливаясь на сугубо технологической стороне подобного рода композиторской работы, представляющей сугубо профессиональный интерес. Коснусь лишь некоторых практических результатов этой работы – особенностей созданных мелограмм.

Обратив внимание на устойчивый и вполне *определенный характер* мелограмм, я обнаружил их несомненную *сопряженность со словами, на основе которых они создавались*. После длительных и многочисленных проверок я смог убедиться в реальности этой связи. Это позволило сделать однозначный вывод о её *неслучайности*. Каковы бы ни были причины и основания у этой связи, сам факт ее существования был подтвержден. И он подтолкнул к следующему шагу – к попытке выявления возможного *воздействия мелограмм на человека* в соответствии со значением породивших их слов.

Серия простейших экспериментов позволила убедиться в их несомненной семантической адекватности (разумеется, в словах, имеющих соответствующую эмоциональную окраску и функциональную определенность – таких, скажем, как любовь, гармония, покой, успех, сосредоточение, здоровье, сон, благо и т. п.)

Много лет профессионально занимаясь различными формами музыкотерапии и отчетливо представляя весь сложный многоплановый механизм воздействия музыки на человека, его сому, психику и поведение, я с достаточной уверенностью и надежностью мог установить, что *мелограммы значащих слов* оказывают несопоставимо более сильное воздействие, нежели любая другая музыка, которая могла быть традиционно апробирована в соответствующем направлении в любой из школ музыкотерапии – шведской, американской или французской.

Причины такого воздействия остаются неясными, тем более, что с мелограммами нередко соотносилась великая музыка композиторов-классиков. Однако, такие результаты позволяют, по крайней мере, высказать предположение, о наличии *объективной сопряженности слова и музыки, которую оно заключает в себе, несмотря на субъективный источник происхождения* мелограмм.

Одно из главных слов для человека – его имя. Поэтому, представлялось естественным обратиться к музыкальной интерпретации различных имен.

Что касается самого глубинного смысла имени, то, как известно, начиная с античности и до настоящего времени не прекращаются упорные попытки осмысления этого сложнейшего феномена – тем более загадочного, что, по мере вхождения в его многоликие смыслы и функции, оно открывается новыми и неожиданными гранями.

В Каббале говорится, что «имя, – это булава власти, это линия, отделивающая слепую судьбу от свободной воли».<sup>1</sup> Там же утверждается, что «главный фактор в достижении управляемости своей жизнью заключен в имени, которое дано человеку».

В блестящей работе о. Павла Флоренского «Имена» дан глубокий анализ смысла и предназначения имени. Возможно, что для представления его идей было бы уместно процитировать всю книгу... Приведу только несколько его афористических суждений: «Первое и, значит, наиболее существенное самопроявление Я есть имя. Я ставит впервые себя объективно перед самим собою и, следовательно, – этой своей тончайшей плотью делается доступной окружающим».<sup>2</sup> «Имя определяет личность и намечает идеальные границы ее жизни».<sup>3</sup>

А в недавней публикации другого автора прозвучало: «Имя дает человеку ощущение своей неповторимости, означает особенный взгляд его владельца на мир. Действие имени настолько сильно, что оказывается в состоянии противостоять действию всех социальных ритуалов...».<sup>4</sup>

Нет необходимости ни продолжать цитирование чужих работ, ни высказывать свои соображения на эту тему; в конце концов, каждый из нас имеет имя и свой опыт владения им.

И, в этой связи, представляет определенный интерес восприятие человеком *мелограммы собственного имени*, или иначе – личной песни, как называют некоторые палеоазиатские народы мелодии, которые родители сочиняют для своего ребенка и с которыми он живет всю жизнь.

Личные песни создаются на основе имени, отчества и фамилии (для других народов – того, что у них является полным именем человека). Получаются мелограммы – личные песни – различного масштаба – от коротких одночастных пьес песенного типа до развернутых многочастных композиций. При этом следует отметить, что тембровая сторона *личных песен* также не случайна; она определяется сложным комплексом личностных характеристик, опирающихся на ряд тестов, а также нумерологической информацией, запечатленной в имени и соответствующим образом перекодируемой определенными интуициями.

В качестве примера приведу несколько фрагментов типичных личных песен (хотя говорить о типичности можно лишь очень условно, учитывая, что каждая песня в каком-то смысле неповторима). Так как эти пьесы являются сугубо личными (можно сказать, интимными) документами, я позволю себе не называть имен тех людей, кому они принадлежат.

Скажу только, что это – известные ученые и художники, работающие в различных областях науки и искусства.

Как показали исследования, личные песни воплощают некоторые существенные стороны психической структуры носителя имени (причем, как правило, такие, которые не осознаются самими людьми), и с достаточным основанием могут называться *личными песнями*, т. е. песнями данной конкретной личности.

Практика подтвердила предположения о серьезном участии личных песен в оптимизации жизни их обладателей. Среди ряда функций, которые, как выяснилось, выполняют личные песни, отмечу:

а) личные песни способствуют самоидентификации личности, стимулируют и укрепляют веру в свою значимость и неповторимость, проявляют и формируют индивидуальные черты и свойства;

б) личные песни гармонизируют отношения с собственной личностью, подавляют и преодолевают внутренние противоречия и конфликты и, при этом, сохраняют «личностную полифонию»;

в) личные песни выявляют и активизируют присущие каждому человеку склонности, способности и интересы, помогая избавиться от ложных путей в жизни;

г) личные песни могут участвовать в борьбе с амнезией и различными фобиями. Успех, достигаемый в этом направлении, основан на том, что личная песня, апеллируя к глубинным структурам мозга, вызывает соответствующие вибрации, стимулирующие растормаживание следов памяти, которые, как известно, не стираются бесследно, но лишь консервируются, становясь недоступными для сознания. Энергетика вибраций, соответствующих собственному имени, заставляет как бы *распаковывать* запечатленное в подсознании;

д) личные песни способствуют установлению толерантных отношений с миром и способствуют социализации человека;

е) личные песни помогают успешно релаксироваться. При этом отключение от внешнего мира путем погружения в «личное звукопространство» предопределяет необходимую изоляцию, а музыкальное воздействие способствует снятию нежелательных напряжений;

ж) и, наконец, личные песни могут быть действенным инструментом защиты от почти любых негативных воздействий, препятствуя давлению на личность тех или других агентов как контактного, так и бесконтактного происхождения.

Личные песни могут играть особую роль в формировании *личности ребенка*. Опыт свидетельствует, что кроме уже упомянутых функций, создание личной песни для ребенка активно стимулирует формирование его личности, стабильной устойчивости психики, этической и эстетической терпимости и доброжелательности, прочного художественного вкуса и многих других качеств, необходимых человеку и воспитываемых, как известно, с большим трудом и, нередко, малыми успехами.

Опыт совместного использования личных песен и значащих слов показал его несомненную действенность. Оказалось, что личные песни, звучащие в комплекте с мелограммами значащих слов особым образом окрашивают их в «свой цвет», приближая к данному конкретному человеку, делая их более приемлемыми и действенными.

Я хорошо осознаю, что возможное (и, вероятно, желательное) распространение личных песен наталкивается на *естественные ограничения*, связанные с проблемой их создания, которые, по понятным причинам, имеют свои пределы, будучи результатом работы одного человека.

Может казаться, что эти ограничения могли бы быть преодолены созданием соответствующих компьютерных программ. Однако, к настоящему времени мы имеем только *отрицательный опыт* в этом направлении. Все попытки алгоритмизации пока приводили лишь к созданию сухих, вымученных схем, которые, будучи лишены «человеческого содержания» оказывались непригодными в качестве личных песен. По-видимому, здесь мы встречаемся с тем же явлением, что и попытки искусственного создания живой материи. Будучи внешне подобными «рукотворной музыке», компьютерные сочинения не имеют некоторого неопределимого вербально, но хорошо ощущаемого качества, которое можно было бы не слишком строго определить как «отсутствие души».

Но и здесь ситуация не является безнадежной. В настоящее время организуется специальная школа, в которой профессиональные композиторы будут осваивать технику композиции личных песен. В принципе эта работа – если в ней возникнет реальная необходимость – может получить достаточно широкое распространение.

С другой стороны, тот факт, что на первом этапе количество создаваемых личных песен вынужденно ограничено, сам по себе не может быть основанием для отказа от них. Многие в культуре и цивилизации – скажем, операции на сердце, или трансплантация органов – длительное время были уникальными. Со временем они стали более доступными.

Есть все основания полагать, что нечто подобное может произойти и с личными песнями.

Думаю, что не будет большим преувеличением утверждение, что у *личных песен может быть определенное положительное будущее*. Это утверждение опирается на уже накопленный опыт, свидетельствующий о благотворном их воздействии на человека, на их способность, в конечном счете, помочь ему стать самим собой, суверенной личностью, могущей и создать себя, и сохранить свою уникальность под прострельным огнем «внешних сил».

Понимаю, что ныне, в ситуации множества тревог, которые охватили планету, идея охраны внутреннего мира человека, как и, может быть, охраны человека вообще, может показаться чуть ли не второплановой. Но если мы не предпримем необходимых усилий для защиты суверенного человеческого духа и не найдем путей для его развития, то наступит то, что было обещано Фукуямой в его нашумевшей статье.

Поэтому, предложенная практическая идея «личных песен» представляется небесполезной для того, чтобы помочь человеку выжить и *защититься* – и от *внешнего мира*, и от *самого себя*. Защититься и, в конечном счете, *стать равным самому себе*. А только такой человек, в полном развитии своей личности, сможет сохранить и себя, и свое будущее.

## PERSONAL SONG AS A TOOL FOR HARMONIZATION AND PROTECTION OF AN INDIVIDUAL

*Abraham YUSFIN*

*St. Petersburg*

This paper describes a pattern based on detecting a relationship between characters of the Russian (and Latin) alphabet and musical phrases. A sequence of musical phrases corresponding to the characters in a word is compiled in an integrated composition (*melogram*). Any name (+ patronymic and surname) can also be transshaped into a piece of music. This piece of music is the “personal melogram” of that person, and it embodies some essential parts of his mental frame. The main functions of the “personal melogram” are:

- a) help forward self-identification of the person;
- b) harmonize his relation with the world;
- c) reveal and activate his talents;
- d) help him relax;
- e) participate in protecting him against negative influence.

This method can also be used with significant words, such as “success”, “health”, “love”, comfort etc. The melogram optimizes human existence and activity, and melograms of different parentages can be used as an effective tool for overcoming the cultural – ecological crisis.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Берг Ф.* Введение в Каббалу. Ростов-на-Дону, 1995. С. 256.

<sup>2</sup> *Флоренский Павел.* Имена / Архив Священника Павла Флоренского. Малое собр. соч. Вып. 1. М., 1993. С. 61-62.

<sup>3</sup> Там же. С. 85.

<sup>4</sup> *Холмовская М.* Мир вашему дому. Свет, 2000. № 3. С. 4.

**DEAR VOLUPTUOUS:  
BETWEEN CORAL REEFS**

*Jeffner ALLEN*  
*SUNY Binghamton, USA*

Whereas cultural research and the vision of the angel of history frequently have been land bound, the reflective unfolding of “Dear Voluptuous: Between Coral Reefs” slips, leaps, scuba dives, and plunges into the bioluminescence of the coral reef. A sinuous attention to coral reef communities of the Caribbean island of Bonaire, and of Tomea Island, in southeast Sulawesi, highlights the corals, reef creatures, and plankton, at once the smallest of creatures and the base of the global food chain. At issue are the unexpected and often surprising junctions, the hybrid meshes, multiple voicings and simultaneous yet distinct traditions and histories that elicit a nuanced participatory awareness of how coral bleaching and global warming affect our every moment, every movement.

At the turn of the millennium, are these events to be understood as natural events, as human events, or may they be interpreted otherwise? Indeed, this poetic and philosophical presentation, an excerpt from *Between Coral Reefs*, must ask, might the volatility of such changes pierce and thereby reposition the horizontal narrowness of anthropocentric certainty? Might their impact undo the anthropocentrism of the human as discretely bounded center?

How to write the sea of microtones, ambiguous tones of differing intervals and unexpected effects, that vary according to time of day, season, mood? How to hear echoes as unfinished conversations touch? With a poetic and philosophical writing, how to engage the necessity of contemporary life: a living in the plural?

Eyes that trace voluptuous figurations, motion of abundant folds, flourish, making delight, the least reputable of kinetics, graceless, improper. Seething. Welling. Gushing. Swirling. Between coral reefs, appetitive filaments knot and unwind, distort, stretch, twist uncannily feasting and famine: an aesthetics of nourishment.



*Night Dive*

When writing takes her by surprise, the words rattling, erosive, in the night reef stretch,  
 meander phosphorescent    entangled environments    drift    boundless galaxies  
 shimmering, a song desirous    unwieldy reverberations  
 Risky movements hover between unstable contours    Why resist temptation?    Water  
 slips in everywhere; there is nothing water cannot flow through

*Dear Voluptuous*

A desirous song might go on and on, and sorrow continue    but for touch tuned between  
 long arms    whose unsteadfast branching cycles, no single trunk, back-scatter caress  
 amid surge swell upwelling downwelling eddies    And barrier, a transparency to reduce exposure, attenuates useful beam

Disintegration    invisibles across thousands of mirrors    decay in which a particle  
 dissolves in an abundance of quite different movements

Stray beams

Intervals dance a poet where actuality involves infinite yellow resonance  
 from far away now is in her face    oscillations

Boat-shaped diatoms    discs    animal rods chains    whorls of orange pigmented plants

dense patches    eggs    algal mats    swarms held together by overlapping tips  
 gelatinous matrices threads dazzle    sticky mucous pads    Paths and turning angles of  
 sink slightly if temperature cools    each affects spacing and aggregation  
 jump    each presses on another    increase swimming speed

Drift across slope ridge abyssal plane

Signals allure glossy passage through gut of hovering fish, mouth agape  
 escape hops zoom quickly pulsating rhythm backward forward muscular  
 contractions cilia glide appetitive grazing rest avoid if disturbed  
 withdraw into wineglass shaped cones stillness jump locate Water  
 almost entirely, but not merely 0-2 microns jellyfishes worms 500-  
 1000 microns crustaceans comb-jellies salphs snails.

If you ride the currents, do the currents take you?

A subtle broth reflected by minute movements that traverse spin of  
 effulgent currents plunges meanders walls grooves cracks caverns  
 Wispy figuration surrounded by a rising stream of bubbles winds through  
 curves body to rotate slightly and glide the tangibility of abundant desire  
 The texture of infinitesimally small shells splits light

Frivolously fluid navigation counteracts dissipative forces winds waves  
 Slight movements of little weight an insupportable lightness reduce  
 swimming speed at high food concentrations mate by increasing the  
 frequency of hops an unbearable ease

A swarm may remain cohesive and not merge with may form swarms in  
 shafts of light during the day though not at night

Unwrapping of predictable parameters unbecoming levity defiance  
 strips so immense the magnification while hovering Breathe  
 inhale rising exhale lowering inhale rising then lowering rise exhale for  
 a moment lowering flick of fins shifting sonic space thousands of  
 small air bubbles stream overhead

Grazing and excretion originations from minuteness a gravitational push or  
 pull of borders and longings Shifts in strategies deal with unpredictable

effects that most of the coral on the seaward reefs had tumbled over dead cement landslides of sand where once a stepping stone for coral algae migrating across

In times when ocean land reef disappear disfigure increase recede how to practice ocean practice land practice reef? Disturbance in the medium of travel spins a chancy narrative, incongruous linkages and heavy delight

Galactic filaments bend in soaring levels of solar radiation A rise in temperature reduces downwelling currents oxygen level in the deep water falls life diminishes at lower levels and, eventually, at upper levels even a small oil spill can adversely affect temperature

Planktonic layers wander between seafloor and surface with no immediate sense Shells with spines yellow to orange markings each with an eye-like sense organ in chains of thirty-two cells or more may form a temporary cyst that aids survival until suitable conditions return may survive high temperatures if the rise or fall in temperature light or salinity is not too rapid or too sudden To bend is not, yet, to break Out of phase by one or two days or persisting beyond the lunar period until the next full moon the few that do not reproduce in synchrony with the majority of reproductive organisms increase the probability of continuity in the event of an unfavorable growth environment Uncharted migrations match nothing

Suck particles push particle into feeding basket force water out through a mesh and trap the food particle teeth crack the siliceous diatom walls aggregations at night rise from deep water cast nets to capture food in the broth through which they drift but do not rise upward when the phytoplankton is scarce Movements of millions of individual plankton can, at times, counteract the weakening of persistent upwelling of deeper colder nutrient rich waters that support diverse rich biomass

Planktonic: not necessarily to be carried along by neither passive particles nor passive members of patches produced by large scale physical processes improvisations that stray through variation slow locomotion of shell around which extends a network of small feet a symbiotic alga manufactures vital nutrients and lives within the jelly-like protoplasm

Ooze accumulation of calcareous shells relic radiation drifts toward the sea bottom below piles up in heaps breakdown by the force of a current decay releases nutrients calcareous skeletons reef builders calcified remains Female starfish deposit forty million eggs each year a few specks of starsand contain up to fifty thousand shells which in warm calm waters form beaches

Lifeless zones appear

a single particle movement wave nonetheless manifests infinite worlds pierces infinite spaces times morphogenesis of perceptual dimensions

Bright green celadon ball rolls across wall zigzags the overhang while its intermittent flashing illuminates briefly rounded back of lavender tube sponge *Anomalopidae* "abnormal eye" flashlight fish that during daytime inhabits depths in excess of three hundred feet has come up to forage for plankton Blazing eyes a light emission switches off and on shutter-like mechanism of elastic skin under muscular control enables sight confuses predators and prey

Sipping air from tubes and hovering in the obsidian dark of this moonless night

not eyes, but symbiotic luminescent bacteria specialized cell-like organisms without a nucleus cultured with nutrients from small blood vessels running through pouches the organs directly beneath the eyes The billions of bacteria glow with startling intensity as a by-product of metabolism glow so intensely that the organs have black inner and upper surfaces to shield the fish's eyes from the brilliance

Warm gray voluminous infinity pulls gaze out toward flamboyant loops of flickering green that slide away apart downward an intermittent displacement of scale

Tiny loops strings elude the epistemic edges of a suspended imagination that lingers and cavorts near a small fifth-dimensional separation between two worlds that greatly diminishes the force of gravity faint lights blink but a fractal second at the rim of vision

In spring the stars walk upon the reef light through water etches in bright white sand tall

shadows bushy sea plumes firm tips of branching fire coral giant anemones elkhorn coral massive boulders and domes of star coral which encircle and surround as tapered bodies of fish glide over the edge and drop away Shadow movement of two long bodies hands from which blue sparks bioluminescent plankton stream

Larval forms silicon-animal glass

Glass fish larval creatures in precise shapes cut into hands sharp slivers of glass slice nibble whip hands translucent strings floating pinpoints

of light wiggle bite long string of glass with pointed snout and claws  
 Pink green purple egg patches against the side of a knobby coral head  
 hatch in starlight

tiny specks pop up against hands red and white tip of a brittle star  
 arm curls over top of azure vase sponge orange shrimp eyes

Oblique passages ten eleven dimensions

Refraction of light in water light diffused and scattered by the many  
 particles When squinting and aiming light from a side angle does not  
 enable sight the palms of hands become surfaces upon which to project  
 shadows vigorous swimming tails streaming fins bulbous heads of  
 infinitesimally small glass fish

Riding on the waters polymetrics revolve in multiple tempos and direc-  
 tions planktonic migration dispersion the aggregate persists during  
 horizontal transport for three hours despite period of turbulent mixing

Crustacean larvae hold their vertical position

in the water and thereby influence horizontal transport Mucous-covered  
 bells hang in the currents pulsating network of nerve cells muscular  
 contractions jet propulsion gives direction to drifting as each pulse sends  
 out a stream of water impelling the jelly in the opposite direction

*diffraction of ambient light rainbow patterns form along comb rows*  
*ovoid bodies plates of fused cilia drift down float through sunlit water*  
*pulsating waves pass along the length of each of row to push comb*  
*jellies forward;*

*the jellies propel themselves by passing waves along the combs cavernous mouth opens and engulfs color flash accidentally brush and tear break winged lobes apart by movement of arm as adjust position to turn toward surface light that passes through whitish translucent bodies collapse of globular cavity*

Mouth down medusa floats through the water propelled by contractions of bell-shaped body young crabs settle under the dome pick food off trailing mass of almost invisible tentacles that stretch to catch planktonic crustaceans larval fish comb jellies fish eggs other jellies and sting to immobilize prey Short frilly oral arms transfer food to mouth and stomach pouches for digestion

Drifter velocities

crustacean larvae jointed appendages among the fastest moving plankton may spend the first eighteen months of life riding a jelly one kilometer in a day or two one hundred kilometers in fourteen days to three months a thousand kilometers in a year before metamorphosis and settling

Oceanic diffusion transoceanic dispersal loop and reenter reef pause between ocean current and coastal shelf drift seaward from windward reefs, on falling tides plankton do not swim directly against the current

*whitish translucent oral lobes with brown spots two halves held together by compressed body as if by a bridge pulse pulse rest and then pulse lobe with a red worm riding it*

*actively swim with flopping movements multitudes of cilia move water through the body propel and bring in plankton filled waters*

Coral tentacles reach out for plankton green finger sponges convoluted barrel sponge filter feeding sponges schools of planktivorous fishes hover crowded conditions of the substratum bronze leaf of algae textured sediment on which settle and if no food is found jellies metabolize nutrients contained in own tissues de-grow get smaller until times of abundance return

Wave bounce bodies of sound and light planktonic grazers: axes of the planetary food web supply of more than half the oxygen humans breathe

Inelastic collisions

Oscillations loops remix across incommensurable sites tropical reefs of Tomea island, in the Banda Sea Bonaire, in the Caribbean petrified reefs of Inlet Creek in upstate New York water masses flow slowly under and over pristine reefs storm swept reefs fossil reefs from the Devonian period

Risky relationalities offer a luscious tangibility and the dissolution of human skin

Waterborne motion the absent excess of the spacings

Permeable strands

Porosity minute openings small interstice admits passage or absorption or expels

elastic irregular uneven encrusting boring ropes balls tubes

A loosening of the conceptual skin which has maintained discrete human and natural histories

Inexhaustible, a blank page, if filled with words, overflows



With its flutter filaments forming knots unwinding distorting stretch-  
ing twisting by day and by night is talking but a tuning the tuning a  
play oscillations of relationships a tuning of many songs?

Bubbles rise from slowly opening mouth red and white striped bodies  
of scarlet cleaner shrimp swing from lips waving long white antennae  
Pale cream legs step over lips to gums tips of antennae feed on bacterial  
debris dead skin plankton

Slow exhale of air for but a long moment cleaning as walk across  
tongue and over taste buds scavenger antennae tickle back of throat

**НАИВ. DE PROFUNDIS'***Анна РЫЛЁВА*

Со слов учеников Владимира Соломоновича Библера воспроизведу часто им повторяемое: «вторичный половой признак настоящего современного философа – интерес и вкус к современному искусству». Эти слова, на мой взгляд, стоило бы сделать эпиграфом конференции.

В чем тут дело? В произведении искусства XX века на первый план выходят такие особенности, как: обращение к процессу его создания, материалу (в т.ч. незавершенности как особенности формы), роль читателя, слушателя, зрителя как со-автора произведения. И дело здесь не только в том, что XX век (а за ним, видимо и XXI) – век вещи (произведения). А в том, что именно через вещь происходит общение. Вещь делается «насушной» собеседницей философа, который определяет себя и свою философию в напряженном диалоге с художником и поэтом. Философия, например, может начаться с вопроса о несоответствии скрюченных пальцев и камзоле без единой складочки шемякинского Петра. Прозвучавшие на конференции призывы вернуться к корням и гимны вещам заставляют меня поразмышлять о форме. Пусть формой будет наив, точнее, наивное видение (хотя собирались мы говорить о другой форме, но развернувшейся дискуссии ради...), а мои размышления – это, собственно, и будет экспрессия. Так мы переформулируем тему экспрессии формы (заявленной нами в качестве доклада), которую в свою очередь можно переформулировать по-асеевски-библеровски: «Ведь слово «вещь» и слово «весть» / близки и родственны корням / они одни в веках и есть / людского племени орнамент» (*Н. Асеев*).

Напомню: призывы *вернуться к основам* делались и на рубеже прошлых веков – авангардисты стремились через тектонические разломы разглядеть *раскосые и жадные очи* (а может быть, как раз наоборот – очи подмаргивали сквозь разломы...). Однако если рассмотреть все направления авангарда (здесь понимаемого традиционно) с этой точки зрения, то обнаружится, что все направления так или иначе устремлялись туда, к истокам.

Но что мы понимаем под наивом, примитивом или чем-либо еще, им синонимичным?

\*\*\*

*Всё, что я понял, - что у мира есть душа, и кто постигнет эту душу, тот поймет и язык всего сущего... А самое главное – все это так просто, что уместится на грани изумруда... Люди, однако, не придают значения простым вещам...*

Пауло Коэльо

Одна из причин попыток автора разобраться с феноменом *наивного видения* – многозначность, с которой говорят о *наивном*.

Особенно, когда говорят о *наивном* как о типе художественного творчества, употребляя синонимы: *примитив – примитивизм* и другие, настолько затрудняющие восприятие предмета, насколько их много. (Это к исследовательскому сожалению, а может быть вожделению, свидетельствует о мреющей зыбкости самого предмета – все говорят, но никто не знает...) Выражаясь научно: у понятия не существует устойчивого денотата. А феномен значим.

Здесь мы не можем не сказать о стоящих перед исследователем трудностях. Очевидно, что у философии *наивности* нет своего специфического объекта, поскольку сознание (*наивность*) не есть объект, а любой другой объект теряет свою специфичность, будучи соотнесен с сознанием. Позиция здесь в конечном счете будет определяться тем, что сознание, которым занимается исследователь, есть то, что предоставлено ему как материал другого мышления (включая его собственное) с объектом и субъектом последнего. Мышление будет тогда мышлением о другом мышлении об определенном объекте. Трудность труднопреодолимая, но мы должны хотя бы ее обозначить. И прийти к пониманию того, что сам факт знания в данном случае будет состоять не столько в увеличении некоторых позитивных результатов, но в самом совершении познавательного процесса.

Существует еще одна проблема: дело в том, что состояние *наивного* сознания может быть нами пережито, но в таком случае оно не может быть объектом нашего познания. В любом случае, мы можем иметь дело не с самим *наивным* сознанием, а с пониманием этого сознания. (Например, смерть может быть описана только живым, в силу чего не может быть описана и т.п.)

Еще: понятия «примитив» и «наив» – имеют, как мы выяснили<sup>2</sup>, оценочный характер. В первом случае – с оттенком суровой мощи (но и высокомерной оценки), во втором – милого простодушия (и опять-таки

высокомерия, так словно кто-то бросает: «простак»). Здесь, возможно, и заключается корень понимания бесконтрольного синонимического злоупотребления – он – в отношении исследователя (зрителя) к этому объектно-субъектному явлению, а стало быть, это не злоупотребление вовсе, а уточнение своего отношения...

Наши словарные изыскания, с одной стороны, позволили определить, что понятия изоморфны в части артефактного делания, основанного на пластическом видении объективных вещей природы, без разъединяющей творческий субъект и предметный мир рефлексии (определение по Шиллеру). С другой стороны, понятие наив оказывается более подходящим для нашего дела, так как содержит в себе значительно больше возможностей для исследования: наивное – в высшей степени правдиво, простодушно, простосердечно, *мило за простоту*, привлекательно простотою, а также ребячески упрямо и детски откровенно (*Ожегов*), *калячно-малячно* (*В. Рабинович*)... Именно поэтому мы говорим о наивном, а не примитивном видении (миросозерцании, сознании...), так как именно оно приводит к милому за простоту художественному результату, когда *объект-субъект* слиты в делании мира как *мира-впервые* (*В. Библиер*) *Седьмого дня культуры* (*В. Рабинович*).

Несмотря на то, что выделено архиважное – объектно-субъектная слитность (и здесь мы подтвердили определение, данное Шиллером), при которой артеакт оказывается равным артефакту<sup>3</sup>, приходится признать, что мы еще не вышли на особое в феномене наивности. Ведь такого рода слитность может характеризовать и *начало* любого творческого акта.<sup>4</sup> А если продолжить эту мысль, придется признать, что наивное как раз и лежит в основе любого творчества.

Попробуем теперь, следуя исследовательской интуиции, разобраться с архетипом *наивного делания*. Как оно возможно?

Человек, оказавшись вне Рая, теряет обжитое *пространство* Рая и возможность слушать Божественный монолог. Человек, оказавшись вне Рая, мечтает вновь вернуться туда, но уже собеседником Бога, доказав свою состоятельность Быть. Человечество совершало массу попыток (безрезультатных?) вернуться. Нашу попытку мы смогли бы пронумеровать седьмым номером, что означает, что она совершается в Седьмой день Творения, День Культуры<sup>5</sup>, когда *человек-изгнанный* пытается доказать, что он достоин быть со-беседником Бога.

Любой человек боится пустоты. Этот не требующий подтверждения постулат мы берем за основу. Это напоминает момент, когда человек вдруг освобождается от чего-либо (в нашем случае – от *блаженно-го* состояния бытия), и в нем происходит внутренняя трансформация, которая сопровождается выработкой элементов, призванных восстановить равновесие между возможностью и действительностью, своего рода реакция замены, возмещающая отсутствие раздражителей...

Так когда же человечество обретает наивное видение (делание), не обладающее разделяющей объект и субъект рефлексией? В попытке ответить на этот вопрос обратимся, конечно, к Началам. А именно: к человеку, только что изгнанному из Рая. Но, чтобы понять разницу, обратимся к человеку в Раю, точнее к «Адаму в Раю» *Хосе Ортеги-и-Гассета*: «Зрение проявилось впервые не благодаря глазным нервам и палочкам. Напротив, потребность в зрении, самый акт видения создали для себя инструмент. Незримый, полный света мир бурно распускаясь, подобно бутону, внутри примитивного организма, и эта полнота ощущения пролагала себе путь сквозь мышечные ткани...».<sup>6</sup>

Своего рода Хайдеггеровский *Язык*, потребовавший человека для своего проявления. С той разницей, что мы сейчас говорим о *видении*. Итак, Человек, наполненный полным счастьем миром, оказывается за стенами Рая. Связь со светоносным Раем прервана. Но орган-то уже есть – глаза (даже, если Ортега-и-Гассет немного преувеличил). И *мир тот (и тот свет)* в виде образов существует в человеке. Однако Рай – позади, впереди – Пустынь. А восприятие пустоты боится. И вот, как писал *Поль Валери*: «выведение узора на слишком голой поверхности, рождение мелодии в слишком давящем безмолвии – всё это лишь реакции замены, возмещающие отсутствие раздражителей».<sup>7</sup>

Так из *видения* рождается *ведение* (про-из...). Пока линия (мелодия...) еще не закончена происходит акт *видения (ведения)*, акт наивный, потому что простосердечный, простодушный. Но как только линия (мелодия) подошла к концу – наивное также заканчивается. Начинается ликование – радость от создания *этого мира* (своего рода: «И увидел Бог, что это хорошо», или «Ай да...»). Что тоже наивно, мило за простоту.

*Увидел. Н. Кузанский*: «Слово «бог», deus, идет от [греч.], то есть «вижу»».<sup>8</sup>

*Радость* – знак конца сотворенного и важнейший его признак. (В.Л. Рабинович неоднократно подчеркивал это.) Вспомним: словарные трак-

товки рая расплывчато говорят о местоположении и определенно - о состоянии счастья, вхождении в радость. Радость от сотворенного - это и есть райская радость? Цель обретения Эдема достигнута? Эта радость имеет и другой оттенок: «Я могу!» А возможно, и еще один: «Теперь мы будем говорить на равных!» А почему бы и нет? Оказывается, чтобы вернуться в Эдем (войти в радость) (при невозможности это сделать, херувим-то ещё стоит) нужно всего лишь оказаться наивным творцом своего *впервые-бытия*.

Итак – наивное видение (=делание) – это простодушное творение своего *мира-впервые* (в *одном шаге* от Рая) при *желании и невозможности в него вернуться*, завершающееся радостью от сотворенного. В момент этого творения субъект – объект и результат творения слиты воедино. Только потом результат делания (артефакт) начинает жить отдельно, и начинается рефлексия. Но именно такого рода творение и является артеактным *per se*, то есть культуропорождающим. А феномен наивного видения (=ведения) становится универсальным для культуры, оказываясь первым ее шагом. Видение – ведение – про-из-ведение – про-из-видение...

Но следует опять-таки признать, что подобное состояние – состояние начала любого творчества. Наив же как *результат творчества* не может сделать следующий шаг, так и застывает где-то в конце первого.

Может быть, нам удастся выделить особое, разобравшись с тем, кто является *наивным художником*?

Небольшой и далеко не исчерпывающий анализ<sup>9</sup> позволил обобщить и сделать некоторые выводы: причисленные к наивным художники чаще всего начинают творить, оказавшись вытесненным на обочину обыденной жизни. Его задача - *создавать реальность*. Не ту, которой он лишился (=еще не достиг), *а желаемую*, ту, которую он видит с закрытыми глазами. Нет возможности построить дом – да вот же он, виртуальный: на окнах – занавесочки, на стенах – коврики с *кошками-мышками*, а перед домом – *миллион алых роз*, над которыми *играют стрекозы*... Мгновенное воплощение своих фантазий, фиксируемое многими исследователями наивных художников желание. Не потому ли столь мило за простоту творчество не получивших специальное образование наивных художников? Если обозначить это через целеполагание, то получится: наивное творчество – бытие-к-радости.

А единственный способ быстро создать свою желаемую N-реальность – это рисунок. Мгновенно, как взмах волшебной палочки.

По своей сути это действие является противоположным писанию картин с натуры (натура другая), хотя результат получается один и тот же. В случае наивного творчества происходит мгновенная реализация (*N-реальность*) своего желания и получение удовольствия от этого. А раз фантазия стремится немедленно воплотиться, то, следовательно, в ней отсутствует своего рода «прикрывающий» экран – рефлексия.

Обозначим сознание, к которому мы относим вышеперечисленные признаки как *N(naiv)-сознание* (или *N-видение*, или *N-делание*). *N-сознание* обладает *интенцией* наивного делания-творения своего *мира-впервые*. Подытожим: наивное видение (=делание) – феномен, лежащий в основе *делания* мира, уточним - *виртуального (то есть возможного, того, который может или должен проявиться)* делания мира как *мира-впервые*.

Каков архетип наивного художника? Конечно, *Иван-дурак*. Впечатляющее и близкое нашему пониманию исследование этого героя, правда по другому поводу, находим у А. Синявского, которого и цитируем:

«...само слово «дурак» это ругательство – и весьма оскорбительное, и весьма распространенное... А здесь, в сказке, ругательство «дурак» становится именем героя, или, во всяком случае, его кличкой, постоянным эпитетом, который к нему прилипает. И сам герой иногда себя величает: Иван-дурак. Дурака все презирают, все над ним смеются, все его бранят, а иногда и колотят. В родной семье он существо самое отверженное...»

К незавидному положению Дурака, чтобы его еще больше унижить, присоединяются и собственные его пороки – не слишком страшные, но распространенные в народе, довольно безобидные и вместе с тем презираемые...

Но, конечно, главное свойство дурака – это то, что он дурак и все делает по-дурацки. Говоря иными словами, совершает все невпопад и не как все люди, вопреки здравому смыслу и элементарному пониманию практической жизни...»<sup>10</sup>

Другими словами, Иван-дурак – это маленький человек, противопоставивший всей нечеловеческой мощи жизни свой маленький идиотизм, заключающийся, возможно, лишь в простом желании быть и радующийся тому, что уцелел. И только этому.

К.Г. Юнг называет подобный тип личности интровертом: «Интровертным становится любой тип сознания, доведенный до точки... Отдельная личность, отдельное сообщество. Отдельная личность, оказавшаяся в казалась бы безвыходной ситуации. Общество на этапе смены парадигм...».<sup>11</sup>

Пожалуй, в этой части наших размышлений мы приблизились к особому. Но вряд ли на самом деле возможна столь «стерильная» ситуация. И поэтому мы оговариваем здесь пространство для всевозможных *но*, их пока не называя...

Попробуем подойти к особому через выяснение вопроса о том, что же такое наивное *видение* (N-видение). Не окажется ли ответ на этот вопрос ключом для понимания проблемы?

Как нам представляется, это – преимущественно «внутреннее» видение. (И здесь нет противоречий с утверждением, что N-видение – общекультурный феномен.) Говоря так, мы подразумеваем, что есть взгляд внешний – объемный, с задачей передать расстояние, объем, «изумительное кьяроскуро», а есть внутренний, архетипичный. Оба типа зрения используются в зависимости от внутренней необходимости. *N-видение* таким образом – частный случай *inside vision* (внутреннее зрение), так же, как и *meditation vision* (медитативное видение), *intellectual vision* (интеллектуальное видение), *raw vision* (термин, а не журнал)...

Нам представляется убедительной такая постановка вопроса (хотя бы желанием обнаружить по-Зедльмайровски «правильную установку» или «художественную интенцию» по-Панофски), несмотря на то, что пока это лишь гипотеза. (Хотя разве Ницше, Флоренский, Раушенбах, Гомбрих и др. не о том же?) Вспомним, с чего начинается «Точка и линия на плоскости» В. Кандинского: «Всякое явление можно пережить двумя способами. Эти два способа не произвольны, а связаны с самими явлениями – они исходят из природы явления, из двух свойств одного и того же: Внешнего и Внутреннего».<sup>12</sup>

Конечно, и здесь нам следует сделать массу оговорок, например (и далеко не исчерпывающие), если наша гипотеза верна, то логично предположить, что существуют художники, обладающие *N-видением* по преимуществу, сочетающие разные типы видения и те, которые используют в основном внешнее видение.

Перечислим несколько характерных признаков N-артефактов, которые собрал С. Тарабаров:



предметы или люди на картине не заслоняют друг друга, что особенно заметно в натюрмортах. Все, что изображается, одинаково важно для художника, поэтому он старается не перекрывать одно изображение другим.

Не пишут с натуры. Они пишут «как знают». Т.е. не предмет, а своего рода – знак, символ предмета.

Света нет.

Открытый локальный цвет. Не смешивают краски.

Картина сама себя рисует...

Наивных художников не заботит, как будет сохраняться картина.<sup>13</sup>

Невозможно не обратить внимание на то, что перечисленные особенности в чем-то совпадают с особенностями первобытного, средневекового, авангардного творчества, мультимедийной виртуальной реальности, возможно, мы что-то пропустили.

Мы также можем предположить, что есть исторические периоды и географические области, в которых преобладает тот или иной тип видения.

И здесь уже мы рискнем предположить: если внимательно относиться к далеко не полно перечисленному, то мы увидим, что так называемое внешнее видение – это феномен, в полном виде раскрывший себя в эпоху Возрождения, и, безусловно, связан с достижениями европейской научной мысли. И только такого рода видение позволяет нам говорить об *N*-видении, потому что не случись исторически локального Возрождения, вряд ли мы могли бы вообще оценить феномен *N*-видения.

Наивность возникает в уме, выделяющем границы, отмеряющем поля противоположностей, но стоит превозмочь разграничения (*трансгрессировать* – это М. Фуко о прозе Ж. Батая) и за наивом открывается вечность или пустота, то, что всему предшествует и все созидает (=Бог). И эта вневременность и пустота все время ощущается в произведениях внутреннего видения.

Итак, наивность существует лишь в любящих всяческие границы умах?

И тут мы подходим к идее разбиения мира на свое и чужое, ведь о наиве может говорить лишь не наивный человек. Итак – наив ad marginem? Но тогда это область семиотической динамики, в которой создается поле напряжения, вырабатываются будущие языки культур.

Ведь давно замечено (Успенским, Лотманом, например), что периферийные жанры в искусстве революционнее тех, которые расположены в центре культуры, зачастую пользуются высоким престижем и воспринимаются современниками как искусство *par excellence*. Разве мы не переживаем бурную агрессию маргинальных форм культуры, пропущенных через игольное ушко голубого экрана? Взять хотя бы кинематограф. В этом смысле можно с уверенностью сказать, что наив уже давно не на границах, а в самой середине середины.

Смотря, конечно, откуда смотреть.

Так мы подошли к еще одной проблеме – самодетерминации личности *извне* и *изнутри*. Эта проблема поставлена и по-моему блестяще разрешена В.С. Библером<sup>14</sup>, который приходит к выводу о рождении в XXI веке не только нового типа культуры (формы философского знания), но и образа всеобщности личности, укладывающей в своем сознании другие культуры: восток и запад, античность и средневековье, новое время и современность. Т.е. ранее культурологически дискретные (исторически, цивилизационно, пространственно удаленные друг от друга) формы, сливаясь, приводят к возникновению нового типа личности, которая создавая свой *мир впервые*, может занять позицию *кануна* бытия.

Велико искушение подумать, а не о наивном ли человеке речь?

Но тут есть одна хитрость, состоящая в необходимом различении человека, творящего *впервые бытие*, от человека, творящего *впервые бытие* и рефлексирующего это. (Мы прекрасно понимаем, что здесь возникает место для всевозможных уточнений, которые в этой краткой статье намеренно не делаем.)

В этом, казалось бы небольшом, различии и заключена вся бездна выявленных нами несоответствий, причем весьма болезненных для установления диалога. Вот здесь-то самое время вспомнить, что феномен наивного видения – это лишь часть феномена *insite vision*. Итак, феномен наивного видения лежит в основе любого творчества, но N-делатель не совершает (не может или не желает) более одного шага от Эдема.

Значит весь вопрос в степени рефлексии?

Этим вопросом, по сути возвращающим нас к началу, но, согласитесь, уже на ином уровне понимания мы и хотим завершить наши размышления.

\*\*\*

Итак – наивное видение (=делание) – это простодушное творение своего *мира-впервые* (в *одном шаге* от Рая) при *желании и невозможности в него вернуться*, завершающееся радостью от сотворенного. В момент этого творения субъект и объект (в т.ч. результат делания) слиты воедино. Только потом результат делания (артефакт) начинает жить отдельно, и начинается рефлексия. Но именно такого рода творение (видение – ведение – про-из-ведение – про-из-видение) и является *артеактным* per se, то есть культуропорождающим. А феномен наивного видения (=ведения), который мы с очевидностью наблюдаем по краям, рассмотренный таким образом, становится универсальным для культуры, оказываясь первым ее шагом.

## NAIVE. DE PROFUNDIS

*Anna RYLEVA*

*Russian Institute for Cultural Research, Moscow*

In a work of art of the XX century, the foreground features include references to the process of creation, references to a material object (including incompleteness as a feature of the form), sensitivity to the role of the reader, and appreciation of the spectator as co-author of the work. 20 century (and, probably also the XXI century) focuses on a thing and the dialogue which occurs in reference to that thing.

The thing is the “essential” interlocutor of the philosopher. The thing defines the philosophy through its intense dialogue with the artist and poet. The philosophy can, for example, rise from examining a portrait of Peter the Great and by questioning the discrepancy between his tensely bent fingers and the smooth fabric of his camisole.. The appeal to return to roots and the hymnals to things, which have been sounded at this conference, have caused me to reflect on the nature of form.

Let the form be naive, more precisely, naive vision. My reflections will actually be expressive. So we shall formulate a theme, which it is possible to build upon. I turn to asseevsky-biblerobsky: “In fact the roots of the words ‘thing’ and ‘message’ are closely related...” (N. Aseev). One

reason I contemplate the phenomenon of naive vision is that it is a polysemy which allows further expounding on the meaning of naive.

When we speak about naive as a type of artistic creativity, using synonyms like primitive, we complicate perceptions of the subject. (It to a research regret, and can be to desire, testifies about unsteadiness of the subject – everyone speak, but nobody knows...) Being expressed scientifically: at concept does not exist steady denotat. And the phenomenon is significant.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> При поддержке РГНФ. Грант № 02-03-00026а и № 01-03-85011а/у.

<sup>2</sup> Рылева А.Н. Возвращение в Эдем. Попытка № 7/ Онтология диалога: метафизический и религиозный опыт. СПб., 2002. С. 131.

<sup>3</sup> Рабинович В.Л. Культура. Артеакт и артефакт (*Противочувствия*) // Ориентиры культурной политики. М.: Министерство культуры РФ, 2001.

<sup>4</sup> Рабинович В.Л. Каляка-маляка Седьмого дня / Языки культур. Взаимодействия. М.: РИК, 2002.

<sup>5</sup> Он же. Там же.

<sup>6</sup> Хосе Ортега-и-Гассет. Адам в раю / Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 66.

<sup>7</sup> Валери Поль. Всеобщее определение искусства / Об искусстве. М., Искусство, 1993. С. 96.

<sup>8</sup> Николай Кузанский. Сочинения в 2-х томах. Т.1. М.: Мысль, 1979. С. 287.

<sup>9</sup> Рылёва А.Н. Указ. соч.

<sup>10</sup> Синяевский А. Иван-дурак. Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001. С. 36-48.

<sup>11</sup> Юнг К.Г. Психологические типы. СПб.: Азбука, 2001.

<sup>12</sup> Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. С. 197.

<sup>13</sup> Тарабаров С. К вопросу о термине «наивное искусство» / Философия наивности. М.: Издательство Московского университета, 2001. С. 204.

<sup>14</sup> Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в XXI век. М., 1991.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,  
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК ШЕСТНАДЦАТЫЙ

ТВОРЕНИЕ — ТВОРЧЕСТВО — РЕПРОДУКЦИЯ:  
*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ*



CREATION — CREATIVITY — REPRODUCTIONS:  
*THE ARTISTIC & AESTHETIC EXPERIENCE*

**Send orders to:**

The Philosophical and Cultural Research Centre «EIDOS»  
199034 St.Petersburg, Universitetskaya nab. 5, office 300  
Tel./fax (7-812) 437- 0828 Tel. (7-812) 328 - 4124  
e-mail: centre@eidoss.spb.su

---

Научное издание

*Главный редактор - Любава Морева*

*Технический редактор - Татьяна Дегтярева*

*Компьютерная верстка: Алина Венкова, Виктория Черва*

*Корректоры: Лев Летягин, Анна Конева, Борис Штфрин, Skye Vign*

*Дизайн обложки - Игорь Панин*

Сдано в набор 17.05.2003. Подписано в печать 7.10.2003.  
Формат 60x90 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

ISBN5-88607-023-2  
© ФКИЦ “ЭЙДОС”, 2003