

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт гуманитарных исследований

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 2

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Москва
Издательство Московского гуманитарного университета
2005

Печатается по решению Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета

Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005. — 92 с.

В сборнике помещены работы, в которых представлены теоретические аспекты тезаурусного научного подхода и результаты его практического применения к различным областям гуманитарного знания (теория и история культуры, литературоведение, социология, лингвистика, исследование средств массовой информации).

*Ответственный редактор
заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук,
профессор Вл. А. Луков*

© Авторы статей, 2005.
© МосГУ, 2005.

К ТЕОРИИ ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДА

Тезаурусный анализ довольно быстро развивается. Он дает интересные результаты в социологии, теории и истории культуры, литературоведении, социальной антропологии и других областях гуманитарного знания. Вероятно, наступает время, когда представленные по большей части в работах прикладного характера теоретико-методологические аспекты тезаурусного подхода могут быть обобщены, связаны в систему понятий и утверждений. Эта работа потребует определенного времени и дискуссий, и, приступая к ней, мы хотели бы обсудить со специалистами, сторонниками тезаурусного подхода, исходные положения тезаурусного подхода.

Прежде всего обратимся к вопросу о *сущности тезауруса*. В ряде публикаций этот вопрос затронут, и здесь мы можем лишь вновь утверждать, что тезаурус представляет собой полный систематизированный состав информации (знаний) и установок в той или иной области жизнедеятельности, позволяющий в ней ориентироваться. Из этого общего определения следуют и различные прикладные определения тезауруса для тех или иных областей гуманитарного знания. Так, в отношении исследований в области мировой культуры приемлемо определение тезауруса как структурированного представления и общего образа той части мировой культуры, которую может освоить субъект.

Нам важно было бы отойти от такого представления о тезаурусе, которое сложилось в лингвистике (где это полный состав лексического строя языка) и даже информатики (где тезаурус понимается как семантическая мера информации: эта мера связывает семантические свойства информации со способностью пользователя принимать поступившее сообщение, а сам тезаурус трактуется как совокупность сведений, которыми располагает пользователь или система), хотя последнее гораздо ближе к заявляемому нами тезаурусному анализу. Что здесь нас не вполне устраивает? Прежде всего назначение тезауруса. И в лингвистике, и в информатике оно, разумеется, может быть связано с ориентацией в окружающей социокультурной среде и задачей субъекта (для достижения эффективной ориентации) по освоению поступающих информационных импульсов, их интериоризации в собственную регулирующую систему. Но это скорее интерпретация извне, в самом строе названных научных дисциплин ориентирующие качества тезауруса находятся на периферии.

В тезаурусном же анализе, каким мы его развиваем сегодня, — это как раз и есть сущность изучаемого конструкта.

Именно поэтому тезаурус перестраивает мир, не меняя его по существу, а применяя к субъекту: субъект ставится в центр не только познания, но и знания, которое строится не от *общего* к *частному*, а от *своего* к *чужому*. То, что свое выступает заместителем общего, а реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного, означает некую сущностную трансформацию бытия, но в довольно ограниченном диапазоне: такая трансформация не произвольна, она подчиняется задаче ориентации, а значит выживания, воспроизводства, достижения целей. Отсюда и то понимание инновации, которое связано с тезаурусным анализом: все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, субъектом должно быть в той или иной мере *освоено* (буквально: сделано *своим*).

В этой связи рассмотрим вопрос о *полноте тезауруса*. Мы уже отмечали, что тезаурус обладает рядом черт, характерных особенностей. Из их числа мы выделяем и *неполноту любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры*, его фрагментарность, относительную непоследовательность. Здесь можно видеть противоречие заявляемого подхода с принятым общенаучным значением термина «тезаурус». Если неполнота есть свойство любого тезауруса, то устоявшаяся лингвистическая трактовка тезауруса как полного лексического состава языка теряет смысл.

В действительности проблема терминологической нестыковки вполне разрешима. Неполнота тезауруса есть его относительная характеристика: она применима к нему, когда тезаурус поставлен в одну плоскость с реальным развитием культуры. Но в тот же самый момент тезаурус обладает полнотой в ином контексте: он содержит полный объем *ориентирующих* знаний, т. е. его полнота соотносима с целями субъекта, в то время как неполнота — с культурными системами и социокультурной средой. Эта исходная формула позволяет увидеть, что тезаурус обладает *консервативной активностью*. Употребляя этот почти оксюморон, мы подчеркиваем, что поскольку прикладное назначение тезауруса достигается тогда, когда субъект не нуждается в новом знании для достижения своей цели, до определенного критического момента субъекту нет смысла в освоении нового знания. Соответственно, тезаурус в обычных условиях (иначе говоря, в условиях, которые воспроизводятся на достаточно долгом временном отрезке в относительно сходных и освоенных субъектом формах) не стремится к дополнению, закрывается от новой информации, игнорирует ее.

Этот эффект хорошо известен в повседневной жизни. Почему для многих людей старшего поколения так трудно пользоваться мобильным телефоном, дающим новые возможности для коммуникации? Дело именно в этих новых возможностях, а не в неспособности запомнить, на какие кнопки следует нажимать. Проблему составляет изменение горизонтов и освоенных практик взаимодействия, которые подавляются консервативной активностью тезауруса. Даже привыкшие к мобильному телефону пожилые люди осваивают незначительное число функций и главным образом используют его как переговорное устройство (т. е. как телефон в обычном для XX века смысле слова). За бортом остаются sms-сообщения, Интернет, не вызывают никакого интереса заказы картинок, ремиксов, «супер-звуков», «супер-фразочек» и т. д. Проблема состоит в освоенных стилях жизни, в более широком смысле – в образе жизни.

Но информационные барьеры ставятся тезаурусом, конечно, не только в сфере быта. Разоблачение культа личности Сталина и обнаружение ужасной правды о ГУЛАГе, уничтожении лучших людей страны не была воспринята многими советскими людьми в 1950-е годы, нежелание знать об этом, думать об этом сохраняется и полвека спустя как широко распространенная позиция в российском обществе. Здесь действует тот же механизм тезаурусной блокировки, который позволяет верующим игнорировать разночтения в священных текстах. Тезаурусы отстаивают свою ориентирующую роль путем деконструкции опасных информационных импульсов, пока не оказывается под угрозой жизнеспособность субъекта.

Новая ситуация, содержащая такую угрозу, выявляет и неполноту тезауруса. Требуются новые материалы для его реструктурирования. В этом случае старые тезаурусные конструкции отодвигаются на задний план, уходят из актуального знания. Но они могут на определенном этапе вернуться как результат новой переоценки ценностей, разочарования в несбывшихся надеждах, освобождения от *ослепления*. Немаловажно, что уходящие из сферы актуального знания и актуальной деятельности тезаурусные конструкции могут не терять своей целостности и потому достаточно легко воспроизводятся, если сменились условия и возникли риски утраты жизнеспособности.

Это обстоятельство не следует соотносить с узко прагматическими целями субъекта, тем более соотносимого лишь с индивидом. Напротив, оно проливает свет на важные стороны культурного развития в масштабах народов и культурных эпох. В этой связи мы рассматриваем как важную задачу тезаурусного анализа выявление *тезаурусных констант мировой культуры*.

Из рассмотрения множества устойчивых культурных форм вытекает понимание того, что некоторые из них обладают целостностью и этим своим свойством достигают состояния культурных констант. Из таких форм обратим внимание на *вечные образы*.

Вечные образы — термин литературоведения, искусствознания, истории культуры¹, охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал литературного дискурса. Можно выделить ряд свойств вечных образов (обычно встречающихся вместе):

- содержательная емкость, неисчерпаемость смыслов;
- высокая художественная, духовная ценность;
- способность преодолевать границы эпох и национальных культур, общепонятность, непреходящая актуальность;
- поливалентность — повышенная способность соединяться с другими системами образов, участвовать в различных сюжетах, вписываться в изменяющуюся обстановку, не теряя свою идентичность;
- переводимость на языки других искусств, а также языки философии, науки и т. д.;
- широкая распространенность.

Вечные образы включены в многочисленные социальные практики, в том числе далекие от художественного творчества. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф). В их качестве могут выступать образы-вещи, образы-символы (крест как символ страдания и веры, якорь как символ надежды, сердце как символ любви, символы из сказаний о короле Артуре: круглый стол, чаша святого Грааля), образы хронотопа — пространства и времени (всемирный потоп, Страшный суд, Содом и Гоморра, Иерусалим, Олимп, Парнас, Рим, Атлантида, платоновская пещера и мн. др.). Но основными остаются образы-персонажи. Источниками вечных образов стали исторические лица, персонажи Библии других священных книг, античных мифов, сказаний многих народов, литературных сказок, романов, новелл, поэм и стихотворений, драматических произведений и др. Примеры использования вечных образов разными авторами пронизывают всю мировую литературу и другие искусства.

¹ См.: Нусинов И. М. Вековые образы. М., 1937; Его же. История литературного героя. М., 1958; Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. М., 1998; Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton, 1977; Watt J. Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge, 1996; и др.

Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе, но теория вечных образов в науке систематически не разработана. С позиций тезаурусного подхода создаются перспективы решения проблем теории вечных образов, с которой смыкаются столь же мало разработанные области вечных тем, идей, сюжетов, жанров в литературе.

Существенно то, что вечные образы могут рассматриваться в том же контексте, что и тезаурус как ориентирующая конструкция. Очевидно, что вечный образ лишь некоторый фрагмент тезауруса, но фрагмент, во-первых, с высокой степенью целостности и, во-вторых, с мощным импульсом культурной и социальной идентификации. Его ориентирующая роль по крайней мере не меньше, чем у образов великих людей, выступающих примером для подражания и конструирования своих жизненных перспектив. Собственно, в тезаурусном аспекте здесь нет решительно никакой разницы между реальной исторической фигурой и вымышленным литературным или фольклорным героем.

Вообще, представляется перспективным воссоединить мир художественной культуры с миром повседневности в рамках одних и тех же теоретико-методологических идей и интерпретационных схем. Нельзя сказать, что в этом направлении не идет поиска, важно, что тезаурусный подход может в этот поиск эффективно включиться.

Т. Ф. Кузнецова

ИСТОРИЗМ И ДВИЖЕНИЕ К ТЕЗАУРУСНОМУ АНАЛИЗУ

Тезаурусный анализ находится в первоначальной стадии разработки. Представляется, что его философский аспект не сможет обойтись без углубленной трактовки фундаментального методологического принципа исследования — историзма.

Новая общественная ситуация обостряет историческое сознание и историческое чувство каждого человека и заставляет более пристально всмотреться в содержание и функции историзма как способа познания и отношения к действительности. Важнейшей характеристикой идеи историзма является критицизм как объективная оценка, как способ философского исследования. Последовательное применение принципа историзма

в научном познании предполагает критику в качестве необходимой методологической установки. В области социального познания это означает, что лишь критически понятое настоящее может служить исходным моментом осмысления и оценки прошлого, выявления общих тенденций будущего.

В целом специфика философского отношения к истории в отличие от отношения профессионального историка, которого интересует прошлое как самоценность, заключается в понимании того, что мир еще не весь состоялся, в потребности производства ценности, достраивании мира сознанием. Эта устремленность составляет интеллектуальный горизонт эпохи, ее предельно общий семантический контекст.

Принцип историзма исследовался в литературе². В большинстве работ обсуждается общенаучное значение историзма. Его специально-научные функции исследуются значительно реже. Взаимосвязь общенаучного и специально-научного содержания принципа историзма до недавнего времени не была предметом рассмотрения. Некоторое исключение составляют исследования в области методологии исторической науки. Основная задача видится в том, чтобы показать единство универсальности историзма и его специфических функций в определенных областях социального знания, выяснить возможности реализации, этого исследовательского принципа на всех его уровнях: общефилософском, социально-философском, эстетическом и на уровне искусствознания.

Историзм в мышления людей не является их «родовой» чертой. Он появляется на определенном этапе, когда динамика исторического процесса становится заметной и традиции перестают быть основным регулятором общения и деятельности людей. Новое властно вторгается в жизнь, делая эмпирически очевидным изменения, которые происходят в образе жизни одновременно живущих поколений. Изменение темпов общественного развития резко проявилось в эпоху капитализма. Особенностью ранних форм историзма этой эпохи как мировоззрения и методологии, исследования общественной жизни является эмпиризм, фиксация эмпирически очевидного факта изменчивости общественной жизни. В попытках выйти на теоретическую плоскость историзм приобрел различные мировоззренческие оттенки: от крайнего оптимизма и веры в неуклонный прогресс в эпоху восхождения буржуазии до представлений о циклическом характере общественных изменений и неизбежно следующим за периодом подъема упадком. Вершина этой фазы

² Принципиальной представляется работа: Межуев В.М. Научный историзм как методология познания и преобразования общественной жизни. М., 1987.

развития историзма обнаруживается в немецкой классической философии, теоретическим результатом которой в данном вопросе стали глубокие обобщения: в истории, с точки зрения нового принципа, видели уже не простое изменение, а развитие, охарактеризованное у Гегеля всесторонне, вместе с его источником, движущими силами и направлением в соответствующих законах диалектики.

Для гегелевского историзма характерно обращение к духовным проявлениям, независимым от индивидуального сознания (морали, права, религии, искусству) и мировой истории, понятой как воплощение духа³. Как отмечал В.Ф.Асмус, лекции Гегеля «по философии искусства превращались в философское изображение истории искусства, лекции по философии религии — в философски понятую историю религии и т.д.»⁴, но при всем том этот историзм имел спекулятивный характер. В. Ф.Асмус указывал одновременно и на огромные достоинства, и на «вопиющие недостатки» гегелевского историзма: «Достоинство, так как все «историческое» и «эмпирическое» дано у Гегеля всегда в освещении принципиального философско-диалектического анализа. С другой стороны, идеализирующая типология... знаменовала самое беззастенчивое насилие над «эмпирической историей»⁵. Оценки В. Ф. Асмуса характеризуют гегелевский историзм в контексте эпохи немецкого классического идеализма и, вместе с тем, имеют значение для современного осмысления научного историзма.

Историзм после Гегеля потерял свою относительную однородность, представ в двух формах; историзма объективного и историзма субъективного. Первый тип мировоззрения и методологической ориентации предполагал, продолжая гегелевские традиции, объективно идеалистические основы развития общественных явлений. Второй, распространившийся в конце XIX в. и захвативший ключевые позиции в методологии, тяготел к релятивизму, субъективно-идеалистическому истолкованию развития процессов и в качестве методологических следствий для общественнознания имел преувеличение роли индивидуального, ценностного, субъективного. Итогом этих устремлений была ориентация гуманитарных наук на историю, понятую как культура или, иначе, на культуру, понятую как история. Подобные позиции, характерные для В. Дильтея, баденской школы неокантианства, получили название культурцентристских и историоцентристских. Культурцентристская (историци-

³ См.: Мотрошилова Н. В. Путь Гегеля к «Науке логики». М., 1984. С. 222–223.

⁴ Асмус В. Ф. Избранные философские труды. М., 1971. С. 279.

⁵ Там же. С. 280.

стская) ориентация общественнознания в мировоззренческом плане стремилась отмежеваться от позитивистских, натуралистических представлений, обосновать ценностно-смысловое содержание гуманитарных наук, отличающее их от наук естественных. Вместе с тем эта ориентация утверждала специфические «методы»: вчувствования, понимания, индивидуализации, противопоставляя их генерализующим объективным подходам естественных наук.

Заметной попыткой его преодоления является истолкование ценностей Риккертом, его стремление преодолеть релятивизм апелляцией к ценностям. В этом случае ценности утрачивают свое реальное социальное содержание и приобретают трансцендентальное, внеисторическое значение. Противопоставление понимания объяснению в гуманитарных науках есть также следствие данного типа историзма, весьма близкую релятивизму, ибо объяснять, с этих позиций, предполагается возможным лишь то, что не поддается релятивизации, обладает чертами устойчивости, признаками закономерности в противоположность всему неустойчивому, переменчивому, индивидуальному, содержащему неповторимый смысл, который можно только понять.

Введение логических начал в осмысление истории делает существенным моментом историзма суждение о низших фазах развития на основе высших. Основанием такой трактовки выступает то, что на высшей фазе развития явление предстает уже достаточно развернувшимся, свои тенденции и возможности, приближается к «логически чистому» и может выступить исходной точкой для суждений не только о прошлом, но и о будущем.

Историки, подойдя внутри своей науки к методологическим поискам, показали, что конкретный историзм требует нахождения логического в истории, тех исторических ситуаций, фаз, объектов, которые бы оказывались классически зрелыми и близкими к «логически чистым», т. е. фаз высших, дающих ключ к низшим. Эта черта историзма, специфическая для исторической науки, была названа принципом «пределности». Он отражает то, что наиболее характерно для реализации историзма именно в исторической науке, но, вместе с тем, оказывается той чертой этого принципа, которая, хотя и открыта на материале истории, применима в любой области остального знания: всякий объект изучения должен быть достаточно зрелым для получения верных выводов о тенденциях его развития.

Однако при таком истолковании историзма возникают и значительные трудности. Попытка представить недостаточно зрелое явление как уже ставшее чревато серьезными методологическими ошибками.

Так, в искусствознании, литературоведении она ведет к представлению о художественном процессе как дискретном, складывающемся, подобно арифметической сумме, из определенных, готовых и законченных в своем формировании художественных явлений, которые можно надежно, раз и навсегда, расположить на полочках соответствующих классификаций и каталогизации. Литературовед, например, с подобными методологическими установками при анализе жанра видит основную задачу в определении жанрового своеобразия произведения, и, если сталкивается с трудностями в ее осуществлении, то всегда относят их на свой собственный счет, полагая, что не сумел найти точную рубрику. Вместе с тем, на этом примере уже можно предположить возможность жанровой неопределенности, связанной с разложением жанра или формированием нового, возможность переходных или неустойчивых явлений в литературе и искусстве, анализ которых дает многое для явлений ставших, сформировавшихся в жанровом отношении. Конкретный пример такого рода можно привести, сославшись на исследование Вл. А. Лукова «Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение)»⁶. В этой работе анализируются произведения, являющиеся переходными от Просвещения к романтизму. Автор справедливо называет их предромантическими. Переходный характер рассматриваемого периода потребовал пересмотра самого содержания понятия «жанр». Данная позиция вызвала большие дискуссии. Они свидетельствовали о недостаточной разработке принципа историзма в литературоведении, что связано, в частности, с абстрактным, внеисторическим представлением о жанре в эстетике. Жесткая дифференциация жанров, безразличие к переходным художественным процессам, демонстрировали отсутствие должного историзма.

Конкретные поиски литературоведения последних лет не только способствуют развитию историзма своей науки, но и указывают на неразработанность этого принципа в эстетике. Выделенные А. Ф. Лосевым, С. С. Аверинцевым, Вл. А. Луковым проблемы исторической изменчивости содержания научных понятий связаны с представлением о необходимости внесения исторического момента в теорию литературы. Об этом обстоятельстве свидетельствует выпуск томов «Истории всемирной литературы», подготовленный Институтом мировой литерату-

⁶ Луков Вл. А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М., 1984. Эта концепция была развита автором в последующих исследованиях. См.: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003.

ры⁷. Анализ вышедших томов «Истории» показывает, что в основу организации огромного историко-литературного материала положен подход, являющийся последовательной конкретизацией принципа научного историзма. Этот подход специалисты назвали историко-теоретическим. Несомненным достоинством этого подхода является то обстоятельство, что он позволил, наряду с анализом вершин мировой литературы, ее «золотого фонда», выделять особый класс художественных явлений — переходные явления — и дать понятийный аппарат для его научного осмысления. В явлениях переходного периода, по мнению авторов рассматриваемого труда, происходят наиболее интенсивные качественные изменения, подготавливающие смену литературы одной большой эпохи другой. Подобно тому, как специфической чертой историзма в исторической науке явился принцип «предельности», эстетика и искусствование могут найти свои собственные параметры историзма в принципе «переходности».

Этот принцип (как культурологическая конкретизация философского принципа историзма) может быть включен в концепцию тезаурусного анализа. Это даже необходимо, так как субъективное сознание, исследуемое в ходе тезаурусного анализа, несомненно, содержит в себе постоянно действующие механизмы переформулирования информации, и в тезаурусах стабильных эпох она утрачивает переходные черты и оттенки, в то время как в тезаурусах переходных периодов даже стабильные феномены рассматриваются в ключе переходности. Диалектика объективного положения вещей и субъективного его отражения является одной из основ развития человека и человечества. Тезаурусный анализ дает новый импульс для раскрытия этой диалектики.

С. Н. Есин

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ТЕЗАУРУС

Применительно к писателю я бы определил тезаурус как персональную картину мира. Из чего она складывается? Не только из собственных представлений, но и из цитат (в духе постмодернистского интертекста), причем нередко цитаты вытесняют собственные неясные мысли, так как цитаты потому и приводятся, что они лучше сформулированы.

⁷ История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1–8. М., 1983–1994. (Изд. не завершено).

Это своего рода корсет, придающий стройность собственным идеям, намерениям, ценностям. Изучая собственный писательский тезаурус, осуществляешь процедуру самоидентификации, а осуществляя процедуру писательской самоидентификации, познаешь собственный тезаурус.

В работе по теории литературы интерес представляет не тезаурус писателя как человека, а та его часть, которая может быть определена как писательский тезаурус. Значит, по-первых, не все в 7-ступенчатой пирамиде тезауруса⁸ окажется в поле исследования, а во-вторых, логика изложения окажется иной, подчиненной фигуре писателя.

В ходе размышлений эта логика выстроилась следующим образом:

Писатель: личность и образ жизни

Общий взгляд

Автомифология

Писатель

Старый писатель

Мастерская. Приемы и методы

Писатель как психолог

О таланте

Писатель и литература

Общий взгляд на литературу

Реализм и модернизм

Слово

Стиль

Язык

Сюжет

Рассказ

Роман

Пьеса

Дневники и мемуары

Писатель и критика

Писатель и общество

Литература и общество

Писатель и цензура

Учителя и ученики

Нетрудно заметить, что в этой структуре отразился тезаурус не писателя вообще, а *автора*⁹, анализирующего свой субъективный писательский опыт. Какой же вывод можно будет сделать на основании отдельного и, смею думать, нетипичного случая для характеристики фигуры писателя в такой абстрактной дисциплине, как теория литературы? Думается, вовсе не бесполезный: писательский тезаурус структурирует-

⁸ О пирамиде тезауруса см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100; Их же. Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры. Сб. науч. трудов: Вып. 1. М., 2005. С. 3–14.

⁹ Здесь: автора данной работы, т. е. С. Н. Есина. — *Ред.*

ся не по общей модели, а исключительно по индивидуальному раскладу предпочтений, и характеристика писателя как важнейшей части литературного процесса должна выстраиваться с учетом этого обстоятельства, структура же писательского тезауруса может быть определена только в результате тщательного тезаурусного анализа.

И. В. Вершинин

ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ И ВОПРОСЫ СООТНОШЕНИЯ НАУЧНЫХ ПОДХОДОВ В ИССЛЕДОВАНИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Анализ литературоведческих исследований, осуществляемых отечественными учеными в последние годы, показывает, что их методологическую основу составляют сравнительно-исторический, системно-структурный, историко-функциональный, историко-генетический и целый ряд других научных методов, идеи «исторической поэтики» А. Н. Веселовского¹⁰, теоретические труды М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, других как отечественных¹¹,

¹⁰ См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. – Л., 1940; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975; Его же. Тетралогия. М., 1998; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972; Его же. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 13–285;

¹¹ См.: Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996; Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978; его же. Теория литературы. М., 1995; Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989; Жирмунский В. Введение в метрику. Л., 1925; Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Система «литература» и методы ее изучения. Н. Новгород, 1998; Кормилов С. И. Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. Проза и стих. М., 1999; Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976; Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990; Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990; Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968; Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / 4-е изд. М. Л., 1928; Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1963; Хализев В. Е. Теория литературы / 2-е изд. М., 2000; Шкловский В. О теории прозы. М., 1983; и др.

так и зарубежных¹² теоретиков. Этот традиционный ряд «великих» можно найти во многих исследованиях, при этом нередко забывается, что идеи, например, Ю. Н. Тынянова по ряду принципиальных моментов противоположны идеям М. М. Бахтина и их упоминание через запятую говорит об отсутствии методологии, о теоретической эклектике.

Следует учитывать и то, что взгляды каждого теоретика испытывали определенную эволюцию. Крупнейшие структуралисты Р. Барт, Ю. Кристева стали не менее значительными постструктуралистами. Эволюцию претерпели и взгляды М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, других отечественных литературоведов. Вместе с тем сохраняют свое значение некоторые работы филологов и философов прежних эпох — Ш. О. Сент-Бева, И. Тэна, В. Дильтея, Т. С. Элиота, З. Фрейда, К. Г. Юнга и др.¹³

Ни у одного из этих ученых, а также у других теоретиков, ориентирующихся на самые разные методологические установки, в том числе на постмодернистскую парадигму¹⁴, не следует брать систему взглядов, а использовать лишь те положения, которые не противоречат методологическому ядру конкретной работы.

Научные методы и подходы в литературоведческом исследовании на современном этапе развития науки целесообразно соединять по

¹² См.: Верли М. *Общее литературоведение*. М., 1957; Дима А. *Принципы сравнительного литературоведения*. М., 1977; Bloom H. *The Anxiety of Influence. A theory of Poetry*. N. Y., 1973; Brewer R. F. *The art of versification and technicalities of poetry*. Edinburgh, 1925; Fussell P. *Poetic meter and poetic form*. N. Y., 1965; Frye N. *Myth and metaphor*. Charlottesville — L. 1990; Selincourt B. de. *Rhyme in English Poetry // Essays and Studies by Members of the English Association*. Oxford: At the Clarendon Press, 1921. V. 7. P. 7–29; Speirs J. *Poetry towards novel*. L., 1971; Stewart G. R. *The Iambic — Trochaic Theory in Relation to Musical Notation of Verse // Journal of English and Germanic Philology*. 1925. V. XXIV. P. 61–71; etc.

¹³ Некоторые из этих работ собраны в изд.: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова*. М., 1987.

¹⁴ Их обзор см. в работах: *Терминология современного зарубежного литературоведения: (Страны Западной Европы и США): Справочник / Отв. ред.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова*. М., 1992. Вып. I; *Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины / Науч. ред. и сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова*. М., 1996; Ильин И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М., 1996; его же. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа*. М., 1998; Косиков Г. К. *Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общая ред. Г. К. Косикова*. М., 1987. С. 5–38; Шайтанов И. О. *Глазами жанра: Проблемы англоязычной критики в свете исторической поэтики // Anglistica: Сб. статей по литературе и культуре Великобритании: Вып. 1*. М., 1996. С. 5–29.

принципу дополнителности — общенаучному принципу, сформулированному в 1927 г. физиком Нильсом Бором.

Особенно плодотворным представляется соединение по принципу дополнителности историко-теоретического и тезаурусного подходов. Вл. А. Луков отмечает, что тезаурусный подход, по крайней мере, по одному параметру прямо противоположен историко-теоретическому подходу. Если последний требует рассматривать все литературные явления без изъятия в максимально широком культурном контексте, то первый, напротив, ищет сложившиеся у субъекта устойчивые культурные ориентиры, которые организуют структуру тезауруса.

Историко-теоретический подход предвещал при своем появлении постмодернистскую модель научного знания, в которой исчезала разница между центром и периферией культуры.

При тезаурусном подходе большое внимание обращается на выделение центра тезауруса, определение его более детализированной структуры, предполагающей наличие разных по степени значимости слоев¹⁵.

Если удастся найти способы подняться над противоречиями этих двух современных научных подходов не только в конкретных исследованиях (что уже делается и чему, в частности, был посвящен методологический аспект докторской диссертации автора данной статьи¹⁶), но и в общетеоретическом плане, это позволит экстраполировать подобные способы на всю совокупность методов и подходов в гуманитарном знании, что сделает более содержательным сам принцип дополнителности.

Вл. А. Луков

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ БАЛАНС ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДОВ

Тезаурусный подход по ряду параметров прямо противоположен историко-теоретическому подходу. Если последний требует рассматривать все художественные явления без изъятия в максимально широком

¹⁵ Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003. С. 16–17.

¹⁶ См.: Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: Дис... доктора филол. наук. СПб, 2003.

культурном контексте, то первый, напротив, ищет сложившиеся у субъекта устойчивые культурные ориентиры, которые организуют структуру тезауруса.

В самое последнее время появились уточнения к общей модели тезауруса, предложенные в диссертации С. Н. Есина, крупного романиста, теоретика литературы, педагога, ректора Литературного института им. А. М. Горького¹⁷.

Из этого размышления следует, что тезаурус субъекта имеет ряд встроенных конструкций (подтезаурусов), в которых действуют каждый раз свои правила структурирования. Эти конструкции могут вступать в отношения конфликта или дополнительности в рамках одного субъективного (индивидуального или коллективного) сознания.

Не это ли происходит в работах (прежде всего в исследованиях феноменов, определяемых «ретроспективными» терминами), в которых соединяются два интенсивно развивающихся метода исследования — историко-теоретический и тезаурусный¹⁸?

Историко-теоретический подход перекликается с постмодернистской моделью научного знания, в которой благодаря процедуре деконструкции исчезала разница между центром и периферией культуры¹⁹.

Тезаурусный подход, напротив, большое внимание обращает на выделение центра тезауруса, определение его более детализированной структуры, предполагающей наличие разных по степени значимости слоев, и т. д.

Зато тезаурусный подход узаконивает, например, использование термина «предромантизм», который, с точки зрения историко-теоретического подхода, обладает тем недостатком, что он возник не в соответствующую эпоху, а на полтора-два столетия позже: в тезаурусе современного человека понятие «романтизм» — это освоенная единица, ориентир, сквозь призму которого рассматриваются более ранние явления. Так обосновывается введение и других «ретроспективных» терми-

¹⁷ Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Дис... канд. филол. н. М., 2005. С. 84–86. См. статью С. Н. Есина в данном сборнике.

¹⁸ На это противоречие указывает, например, И. В. Вершинин. См.: Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003. С. 25–26.

¹⁹ Именно в связи с борьбой с «центризмом» европейской культуры Ж. Деррида в работе «О грамматологии» (Derrida J. De la grammatologie. P., 1967) ввел ключевой для постмодернизма термин «деконструкция» (см.: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000).

нов истории культуры («предклассицизм», «предреализм» и т. д.) и самой процедуры ретроспекции.

Осуществить соединение двух противоположных, но в равной мере необходимых подходов, позволяет, как нам видится, «методологический баланс».

В обобщенном плане баланс предстает как неустойчивое равновесие некой совокупности элементов. Если устойчивое равновесие («гармония») предполагает определенное качество, присущее исследуемому феномену, то баланс возникает в восприятии этого феномена и, очевидно, не может быть однозначно просчитан (здесь сказывается различие индивидуальных культурных тезаурусов). Но в самом феномене всегда заложена целая система субъективно вычлняемых дисбалансов, из взаимной компенсации которых и возникает ощущение баланса. Дисбалансы выступают как парные оппозиции, в которых один полюс акцентирован по отношению ко второму. Уравновешивание акцентов, аспектов и создает эффект баланса.

Методологический баланс историко-теоретического и тезаурусного подходов основан на взаимной компенсации временного (первый подход) и пространственного (второй подход) акцентов, установки на многообразии (первый подход) и установки на единстве (второй подход), оппозиции первенства материала, подчиняющего теорию (первый подход) и первенства структуры, подчиняющей и ограничивающей материал (второй подход), противоречивом сочетании установки на объективность исследования (первый подход) и субъективность освоения (второй подход), что позволяет создать многомерную характеристику рассматриваемого явления.

Методологический баланс — лишь промежуточная ступень на пути создания синтеза двух подходов. На достижение этого синтеза должны быть направлены усилия специалистов в области методологии гуманитарного знания. Тогда можно будет ожидать нового осмысления культурной реальности всех времен и народов.

ДОН КИХОТ АПОКРИФИЧЕСКИЙ, ИЛИ О ЧЕМ НЕ СКАЗАЛ СЕРВАНТЕС

В главе «Тема летописцев, Дульсинея и смерть» (1952) своих «Лекций по Дон Кихоту» Владимир Набоков сетовал на то, что Сервантес не воспользовался некоей «восхитительной» возможностью, которую не упустил бы сам Набоков, если бы данный роман писал он сам. Подобные заявления, сделанные через три с половиной сотни лет после появления романа Сервантеса, лишь на первый взгляд кажутся упреками автору. Великий сюжет — это сюжет, живущий в сознании людей разных времен таким образом, что каждое время может рассматривать его со своей точки зрения; более того: разные писатели могут давать взаимоисключающие авторские трактовки этого сюжета. Так вольнодумец Фауст становится гуманистом у Гёте, так оправдывается преступник Эдип у Фрейда.

Назовем некоторые из «апокрифических» книг о герое Сервантеса. Уже XVII век дал трактовку Дон Кихота, отличную от авторской, — в пятой-седьмой частях романа (1614), написанных Авельянедой из Тордесильяса (вероятно, под этим псевдонимом укрылся инквизитор-доминиканец Фернандес Сапата). В романе Сервантеса сумасшедший герой постепенно превращался в глазах читателя в мудреца. В недурно написанном (с беллетристической точки зрения, что нередко отрицается), но полемическом в идейном отношении романе Авельянеды описан обратный процесс, закономерным итогом которого становится пребывание Дон Кихота в сумасшедшем доме.

В 1704 г. в Париже выходит в свет роман А.-Р. Лесажа «Повесть о необыкновенных приключениях Дон Кихота», являющийся вольной переделкой книги Авельянеды. Книга Лесажа оказывается нарочито приземлённой, в финале полицейский из Святого братства убивает Дон Кихота выстрелом в лицо.

Столь же приземленным оказывается образ Дон Кихота в фарсе Г. Филдинга «Дон Кихот в Англии» (1734), где героя пытаются втянуть в политические интриги в ситуации выборов. Последователь Сервантеса в своих позднейших романах, Филдинг не воспринимает «Дон Кихота» как неприкосновенный идеал и с легкостью обрабатывает вечность на злобу дня.

В неповторимой по оригинальности книге М. де Унамуно «Житие Дон Кихота и Санчо» (1905) герой Сервантеса рассматривается как некий нравственный абсолют, точка отсчета для восприятия и оценки реальности. Нисколько не погрешив против сюжета Сервантеса, Унамуно как бы присваивает героя себе, создавая свою собственную, глубоко авторскую интерпретацию. утверждая: «Дон Кихот — реальнее Сервантеса». Этот тезис многое может дать для тезаурусного анализа литературы.

Так герой Сервантеса выходит за рамки, очерченные для него создателем, и начинает собственную жизнь. Так в сервантесовском герое появляется не-сервантесовские черты. Не в этой ли подвижности образа — гений Сервантеса?

В. В. Каблуков

ТЕКСТ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» В МЕТАСОЗНАНИИ РУССКОЙ ЛИРИКИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Несмотря на всю неоднозначность и сложность трактовок образа Гамлета, парадигму развития русской литературы XIX века в тезаурусе Гамлета можно представить следующим образом: до 30-х годов XIX века Гамлет воспринимался как человек сильный, целеустремленный, решительный. Все в нем «свидетельствует об энергии и великости души» (В. Г. Белинский).

В 1830-е годы гамлетизм трактовался как «горе от ума», в 1840–1860-е годы понятие гамлетизма связывается с возникшим на русской почве образом «лишнего человека». Хотя в новом Гамлете еще отмечаются положительные черты, но, в целом, он жалок и даже отталкивающе неприятен. Негативное отношение к впустую философствующему герою, к «мещанскому Гамлету» выразили И. С. Тургенев («Гамлет Щигровского уезда», «Гамлет и Дон Кихот») и Ап. Григорьев («Монологи Гамлета Щигровского уезда» 1864).

В 1880-е годы, годы кризиса народничества, гамлетизм связывался с философией пессимизма, бездействием, фразерством. И, наконец, безвольный, приходящий к полному крушению, Гамлет в представлении А. П. Чехова — «кислятина».

XX век, естественно, дает свои трактовки образа. Выстроить динамическую модель тезауруса Гамлета в модернистскую и постмодернистскую эпоху — задача удивительно привлекательная и занятая, как любая постструктуралистская акция. Но в этом ракурсе актуальнее говорить о функционировании всего текста трагедии в современном интертекстуальном сознании, или о «Гамлете», как о претексте современной литературы. Тогда становится важным статика мотивов в их реализовавшейся валентности, а не динамика образа. А поскольку мотивный комплекс стремится организовать модель мира²⁰, такой подход позволит увидеть близость мировоззренческих установок двух эпох, отстоящих друг от друга на три столетия.

Сопоставление эпохи позднего гуманизма и начала двадцатого века («серебряного века») изначально выводит анализ из постмодернистского дискурса. Смена веков XVI–XVII и XIX–XX проходит в одинаковой ситуации крушения утопий. Эпоха трагического гуманизма и эпоха кризиса гуманизма (А. А. Блок) созвучны: в первом случае умирает Человек, равный Богу, во втором умирает сам Бог (пользуясь образом Ф. Ницше).

Близкие по духу эпохи актуализируют в коллективном культурном сознании одинаковые темы: во-первых, тему самоубийства, во-вторых, тему безумия.

В самом начале пьесы, еще до встречи с Призраком, Гамлет восклицает: «О, если бы предвечный не занес / В грехи самоубийство...»²¹. И далее на протяжении всей пьесы, в том числе и в центральном монологе «Быть или не быть», он возвращается к рефлексии на эту тему.

Один из современных типов сознания, который определяют как экзистенциальный²², несомненно в своем тезаурусе актуализирует этот лейтмотив трагедии. Например, в эссе «Итальянцам о Шекспире» русский писатель второй половины XX века Ю. Домбровский в своем стиле, не самонадеянно, но вполне уверенно в себе написал: «... я прочитал, наверное, почти все главное, что написано о Шекспире на пяти язы-

²⁰ См. об этом: Каблуков В. В. Мотив — мотивный комплекс — модель мира (опыт написания словаря мотивов) // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX–XX веков. Благовещенск: изд-во БГПУ, 1997. С. 56.

²¹ Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. Собрание сочинений: В 8 т. М.: «Интербук», 1994. Т.8. С.19 (пер. Б. Пастернака). Далее цит. по этому изданию.

²² См. об этом, напр.: Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания: Автореф. дис... доктора филолог. наук. Екатеринбург, 1997.

ках...»²³. В этом же эссе объемом всего около 8 страниц Ю. Домбровский форматирует модель мира английского драматурга в координатах «Свобода — Самоубийство — Одиночество». «И все-таки, — рассуждает Домбровский, — мир сумел нащупать и ухватиться за самое главное звено (в творчестве Шекспира — *В. К.*) — за ту свободу человека, за то понятие о его самостийности, которая из всех елизаветинцев присуща только Шекспиру. Она-то и побеждает все. Человек абсолютно свободен и ничем не обречен. Вот одна из главных мыслей Шекспира»²⁴. И далее, после анализа знаменитых монологов Гамлета и Джульетты, который она произносит в склепе перед тем, как выпить напиток, и 74 сонета, делает вывод, что Шекспир, несомненно, стремится к смерти. Происходит рациональная актуализация отдельных элементов художественного мира Шекспира в мировоззренческих структурах сознания, организованного в атмосфере тотального давления действительности на личность, сознания, облученного экзистенциальным мироощущением.

Тема самоубийства становится в XX веке не просто литературной, или не столько литературной, сколько темой жизнесуществования русского писателя (синоним — русского мыслящего, если это не оксюморон, человека). Но все же в большинстве своем собственно русская литература (текст) первой половины XX века, пусть даже обреченная на существование в атмосфере Ницше, сориентирована не на эстетизацию самоубийства, а на чувство неотвратимости смерти (духовной и физической) в ситуации разрушения общих идеалов духовной жизни и на создание способов преодоления этой предрешенности. То есть в ситуации крушения самой великой универсальной идеи человечества литература пытается предложить новые ориентиры в вечных скитаниях человека по вселенной собственной души. Очень точно об этом говорит С. С. Аверинцев: «Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России, то знаменателем этим будет умонастроение **утопии** в самых различных вариантах — философско-антропологическом, этическом, эстетическом, лингвистическом, политическом. Подчеркиваем, что речь идет не о социальной утопии как жанре интеллектуальной деятельности, а именно об умонастроении, об атмосфере»²⁵.

²³ Домбровский Ю. О. Итальянцам о Шекспире // Домбровский Ю. О. Роман. Письма. Эссе. Екатеринбург: Изд-во «У-Факстория». С. 657.

²⁴ Там же. С. 658.

²⁵ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 23.

Что же касается темы безумия, то литература XX века дала столько концепций безумного мира, то поневоле вызывает сомнение тезис М. Фуко о том, что эпоха позднего Возрождения вознесла безумие на заоблачную высоту²⁶. В рамках данной работы, не касаясь подробно проблемы «Безумие в творчестве Шекспира и современность», остановимся на этом замечании.

Духовная близость двух эпох форматируется на онтологическом уровне через идентичные телесные модели мироздания. В конце первого акта Гамлет ставит диагноз своему времени: «Порвалась дней связующая нить / Как мне обрывки их соединить!» (С. 41), в переводе, более близком к оригиналу: «Век вывихнут. О злобный жребий мой! / Век должен вправить я своей рукой» (С. 522, пер. А. Радловой). В 1922 г. факт распада «связи времен» поэтически оформляет О. Мандельштам: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки»²⁷ («Век»), а в 1931 г. заканчивает тему: «Мне на плечи бросается век-волкодав» («За гремучую доблесть грядущих веков», С. 171–172). Рубеж веков приходится на 1914 год, именно тогда, по словам А. Ахматовой начинался «не календарный — / Настоящий Двадцатый век»²⁸, но слом действительности стал восприниматься как онтологическая катастрофа, как гибель тела, спустя время.

«Век — позвоночник (сустав) — человек» — ассоциативное ядро образов двух эпох. При этом мотив позвоночника — сустава, как организующий, наполняется дополнительным содержанием. В мотивном комплексе лирики серебряного века позвоночник агглютинируется прежде всего с мотивом флейты.

Н. А. Фатеева, размышляя о доминирующем в русской литературе начала XX века образе «флейты-позвончика», замечает: «Исходной... точкой этих интертекстуальных параллелей, по мысли Р. Д. Теменчика, явилась статья К. Бальмонта “Флейты из человеческий костей”»²⁹. И далее, определяя «сильное» произведение, которое выполняет роль «центрирующего» в развитии этого образа, предлагает следующую схему: ««Определение поэзии» Пастернака ← «Флейта — позвоночник» Мая-

²⁶ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.

²⁷ Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 145. Далее цит. по этому изданию.

²⁸ Ахматова А. Поэма без героя // Ахматова А. Узнают голос мой... М.: Педагогика, 1989. С. 315. Далее цит. по этому изданию.

²⁹ Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 35.

ковского ↔ «Петербург» Белого → «Век», «Конец романа», «Египетская марка», «Флейты греческой тэта и йота...» Мандельштама»³⁰. А чуть раньше, рассуждая об интертекстуальной этимологии образа флейты у О. Мандельштама, выходя за рамки «объема общей памяти» между художником и читателями, замечает: ««Греческая флейта» — флейта пана, которая по-русски называется «цевница», по кругу возвращает нас к Пушкину. Эту цевницу, многоствольную флейту, которая позволяет игре сразу на нескольких уровнях текста, находим в статье «Слово и культура», где раскрывается понятие «поющего смысла» у Мандельштама: «Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница»³¹.

Видится несколько иная трактовка «центрального» текста и «центрального» автора, откуда берет свое происхождение образ «флейты-позвоночника». Все-таки Шекспир более значим, более семиотически наполнен для сознания начала XX века, чем роман А. Белого «Петербург».

Образ «флейты — позвоночника» («Пусть не забудется ночь никем. / Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике»³²), который в 1915 г. у Маяковского представляет собой «развернутую метафору самоубийства»³³, Мандельштам в 1922 г. усложняет: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Надо флейтою связать» («Век», С. 145). Флейта-позвоночник — это и поэт, и поэзия, способные вернуть утерянные связи элементам мироздания. Уже в 1937 г., снова обращаясь к образу флейты, Мандельштам прямо указывает на мифологическую (т. е. мирообразующую) подоплеку образа, называя флейту «греческой». Преследуемая Паном нимфа Сирига превратилась в тростник, из которой Пан вырезал свою свирель (флейту). Образ Пана, появляющийся в связи с этим, отсылает дальше, на три года вперед, к книге А. Ахматовой «Тростник». У Ахматовой в стихотворении «Надпись на книге», предваряющем сборник, дается в начале еще одна поэтическая формула разрыва связи времен: «...В тот час, как рушатся миры», а в финале — собствен-

³⁰ Там же. С. 38.

³¹ Там же. С. 28.

³² Маяковский В. В. Флейта-позвоночник // Маяковский В. В. Поэмы. Стихотворения. М.: Правда, 1989. С. 315. Далее цит. по этому изданию.

³³ Эткинд Е. «Флейтист и крысы» (Поэма М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) // Вопросы литературы. — 1992. № 3. С. 71.

ное образное оформление рецепта спасения: «И над задумчивую Летою // Тростник оживший зазвучал» (С. 174).

У Шекспира Гамлет говорит Гильденстерну: «...Вы собираетесь играть на мне... Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить... Что же вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой?..» (С. 91).

В этом монологе Гамлета знаки «Человек» — «Флейта» — «Игра» организуются в систему, между ними впервые происходит взаимопретекание смыслов. И уже далее, в веке двадцатом, на уровне этих мотивов происходит цепочка преобразований «текст в тексте», когда элементы, находящиеся в маргинальной позиции в претексте, в тексте — источнике, перемещаются в центр новой эстетической структуры, за счет чего происходит их семиотическая перекодировка.

Гамлет решительно отказывается быть «флейтой», но это происходит прежде всего из его понимания особенностей функционирования искусства в ситуации разрушения Единой цепи бытия. В связи с этим, в рамках тезауруса этой работы, видится необходимым уточнить тезис Б. Н. Гайдина, что «Гамлет скорее человек искусства, который живет, чтобы творить, нежели для того, чтобы бороться за власть»³⁴.

Аргументация этого положения: «недаром он добавляет двенадцать-шестнадцать строк к тексту «Убийства Гонзаго»»³⁵, вызывает адекватную реакцию: недаром. Гамлет собирается с помощью этих самых двенадцати-шестнадцати строк разоблачить Клавдия, следовательно — стать королем. Поэтому, если Гамлет и представитель искусства, то искусства особого, которое на современном языке называется постмодернизмом.

Деконструктивизм, как доминанта творческого сознания Гамлета, просматривается на всем протяжении текста. Он, собственно, живет в ситуации деконструкции прежней эстетической системы. На сообщение Розенкранца о приближении бродячих актеров и о том, что «в городе объявился целый выводок детворы, едва из гнезда, которые берут самые верхние ноты и срывают нечеловеческие аплодисменты» (С. 60), Гамлет, совершенно в рамках закона о великой аналогии и одновременно в динамике постмодернистского пастиша, замечает: «Впрочем, это не удивительно. Например, сейчас дядя мой — датский король, и те самые, которые едва разговаривали с ним при жизни моего отца, дают по двадцать,

³⁴ Гайдин Б. Н. Христианский тезаурус «гамлетовского вопроса». // Тезаурусный анализ мировой культуры. Вып. 1. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2005. С. 45.

³⁵ Там же.

сорок, пятьдесят и сто дукатов за его мелкие изображения. Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное, если бы только философия могла до этого докопаться!» (С. 61). Именно в русле тотальной иронии ко всему устоявшемуся звучат его рассуждения на кладбище о бренности человеческой жизни, особенно стихотворная импровизация: «Истлевшим Цезарем от стужи / Заделывают дом снаружи. / Пред кем весь мир лежал в пыли, / Торчит затычком в щели» (С. 141). Гамлет почти так же, как современный постмодернист, самоироничен: «О дорогая Офелия, — пишет он, — не в ладах я со стихосложением. Вздыхать в рифму — не моя слабость» (С. 51). Показательны в этом отношении комментарии Полония, которые тот дает по ходу прочтения письма: «Это плохое выражение, избитое выражение» (С. 51). Онтологическое сомнение в истинности произнесенного, главное — написанного, слова — суть эстетического мироощущения Гамлета:

Полоний: Что читаете, милорд?

Гамлет: Слова, слова, слова... (С. 54).

Гамлет в актах своего творчества последовательно профанирует свою любовь к Офелии, смерть собственного отца, жизнь человеческую вообще, выступая сюжетно разрушителем жизни, эстетически — деконструктором текста. Поэтому для художественного сознания начала двадцатого века Гамлет предстает скорее символом разрушительной силы, порвавшей «дней связующую нить», нежели человеком, поставившим перед собой задачу «соединить их обрывки». XX век где интуитивно-подсознательно, где рационально актуализирует мотивы пьесы «Гамлет» как произведения, рожденного в наиболее близкую по духу эпоху. Но модернистская эпоха переосмысляет мотивы трагедии с точностью до наоборот. Показательно в этом отношении небольшая композиционная неясность в переводе трагедии, сделанном Б. Пастернаком.

Гамлет:

...Стыдливость, где ты? Искуситель-бес!

Когда так властны страсти над вдовою,

Как требовать от девушек стыда?

Какой пример вы страшный подаете

Невестам нашим!

Королева:

Гамлет, перестань!

Ты повернул глаза зрачками в душу,

А там повсюду пятна черноты,

И их ничем не смыть! (С. 99–100)

И до конца сцены неясно: чьи глаза повернул Гамлет «зрачками в душу», свои или матери? Сравнение с другими переводами дает ответ — Гамлет заставляет мать заглянуть в глубины ее души, и Призрак спасает королеву от губительного переживания ее собственного грехопадения. Но перевод Пастернака дает и другой вариант интерпретации: Гамлет открывает перед матерью «пятна черноты» своей собственной души. В этом смысле начальные стихи «Века» О. Мандельштама «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки...» снова и уже с другой стороны возвращают нас к тексту «Гамлета». Гамлет — символ разрушенного века и одновременно сила, уничтожающая человека, разрывающая гармонию мироздания.

Суть краха мировоззренческой основы Возрождения четко сформулированы в монологе Розенкранца: «...Кончина короля — / не просто смерть. Она уносит в бездну / Всех близстоящих. Это — колесо, / Торчащее у края горной кручи, / К которому приделан целый лес / Зубцов и перемычек. Эти зубья / Всех раньше, если рухнет колесо, / На части разлетятся. / Вздох владыки / Во всех в ответ рождает стон великий» (С. 93). Государство, вершиной которого в единой цепи бытия по закону великой аналогии является король, представляется машиной, где простой человек — лишь шестеренка.

Финальные строки письма Гамлета Офелии в переводе Пастернака: «Твой навеки, драгоценнейшая, пока цела эта машина» (С. 51). Определение сути Гамлета — «машина» — происходит в тезаурусе переводчика (Пастернака), человека, чей ментальный комплекс сформировался в первой трети XX века. Ср. другие переводы: «пока живет еще это тело» (С. 211, пер. А. Кронберга), «пока душа еще в этой оболочке» (С. 370, пер. К. Р.), «пока это сооружение принадлежит ему» (С. 534, пер. А. Радловой).

Государство-машина — одна из центральных мифологем культурного сознания XX века. В первую очередь она функционирует в структуре утопии, прежде всего социальной (идея коммунизма и технократического государства). Ее эстетическое оформление можно встретить и в литературе Пролеткульта, и у раннего А. Платонова, и у В. Маяковского после 1917 г.

Но миф о государстве-машине, как объект художественной рефлексии, в большей степени представлен в следующем после утопии этапе развития коллективного сознания — антиутопии. Роман Е. Замятина «Мы», произведения А. Платонова середины 20–30 годов, «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка дают близкие по своей мотивной харак-

теристике образы государства, чья сила направлена на уничтожение человека вне его социальной детерминации³⁶.

Лирическое переосмысление губительной сути «машины» видим у самого Б. Пастернака в его «театральной дилогии»: стихотворении 1932 года «О, знал бы я, что так бывает...»³⁷ и открывающем «Стихи Юрия Живаго» «Гамлете» (1946)³⁸.

<p>О, знал бы я, что так бывает, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!</p> <p>От шуток с этой подоплекой Я б отказался наотрез. Начало было так далеко, Так робок первый интерес.</p> <p>Но старость — это Рим, который Взамен турусов и колес Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез.</p> <p>Когда строку диктует чувство, Оно на сцену шлет раба, И тут кончается искусство, И дышат почва и судьба.</p>	<p style="text-align: center;">Гамлет</p> <p>Гул затих. Я вышел на подмости, Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку.</p> <p>На меня направлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси.</p> <p>Я люблю твой замысел упрямый И играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь.</p> <p>Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь пройти — не поле перейти.</p>
--	---

³⁶ В самом общем виде проиллюстрировать мотивный комплекс «технократического общества» можно словами Х. Ортега-и-Гассета: «Вновь и вновь вмешиваясь в общественную жизнь, Государство будет давить все непосредственные, творческие порывы, пока наконец не уничтожит в зародыше самую возможность произрастания новых идей. Общество будет вынуждено жить для Государства, человек — для государственной машины. И, поскольку, в конце концов, Государство — это не что иное, как машина, надежность работы которой постоянно требует технического осмотра и подкармливания топливом жизненных сил окружающих ее людей, Государство, высосав все его соки, само подцепит чахотку, высохнет и умрет ржавой смертью машины... Такой была судьба древних цивилизаций» (Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 1991).

³⁷ Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М.: Худ. Литература, 1988. С.350–351.

³⁸ Там же. С. 400–401.

Ассоциативный ряд «поэт — актер — Гамлет — Иисус Христос», составляющий ядро образа лирического героя, организует в самых общих чертах развитие лирического сюжета данного «автоинтертекста», своеобразный «событийный ряд», «сюжетную схему» или «магистральный сюжет» — суть дела не в термине.

Понимание двойственности мира, который делится на реальность («почва и судьба») и искусство (театр и поэзия), — в экспозиции, в первых двух строфах «О, знал бы я, что так бывает...». Сослагательное наклонение и прошедшее время глаголов — «знал бы», тогда «отказался б» — указывает на устойчивую в прошлом мировоззренческую модель, в основе которой — идея двоемирия, близкая романтической. Но уже здесь дается завязка рефлексии: поэзия вообще и искусство в целом способны привести человека к смерти. Причем произойти это может только в момент высшего духовного напряжения («так бывает»), когда преодолевается барьер между текстом и физическим миром. Поэтому самую глубинную структуру стихотворения можно выразить в шекспировской бинарной оппозиции «быть — не быть». Оставаться в поэзии, что, по сути, самоубийство, или дистанцироваться от нее, пока не поздно. Ведь «так бывает», но не есть.

В стихотворении «Гамлет» метаморфоза уже полностью произошла. Сцена, текст — это истина, а все, что за рампой и словом, — фарисейство, ложь. Это мир потусторонний, дверной косяк — граница между этими двумя мирами. Гамлет Пастернака лишен выбора, он обречен на смерть. Последние строки «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути», несмотря на цитирование в предыдущих строфах Библии, не преодолевают энтропию, не несут в себе телеологических идей. После смерти останется только неистинный мир, «сумрак ночи»³⁹.

³⁹ Ср.: экзистенциальную трактовку действия в трагедии Софокла «Эдип-царь»: «Софокл построил действие своей драмы так, как строят машины... Техническое совершенство драмы четкостью своего действия отражает механическое развитие катастрофы, так хорошо подготовленное НЕВЕДОМЫМ. Адская, или божественная, машина предназначена разбивать, полностью взрывать все внутреннее построение человеческого счастья... Все персонажи драмы, и Эдип первый, сами того не зная, способствуют непреложному развитию событий. Они сами — части той машины, шкивы и ремни действия, которое не могло бы развиваться без их помощи... Они считают себя независимыми человеческими существами,.. они люди, занятые собственными делами, своим счастьем, мужественно завоеванным ими путем честного выполнения своего человеческого долга — добродетельного поведения... но вдруг они замечают в нескольких метрах от себя некое подобие громадного — мы бы сказали — танка, который они, сами того не зная, привели в движение, представляющего собой их собственную жизнь, двинувшуюся на них для того, чтобы их раздавить». (Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1959).

Таким образом, общую сюжетную схему этой диалогии можно представить следующим образом: 1. Экзальтированная жизнь творца одновременно в двух мирах — 2. Выбор между миром реальным и миром искусства (здесь «искусственным») — 3. Понимание неотвратимости физической смерти в мире искусства, который потерял сему «искусственности», остался единственным гарантом истинности реальности.

Но между вторым и третьим этапом должна происходить психологическая, эстетическая попытка снять принципиальную жесткость оппозиции «смерть — жизнь», которая закодирована в структуре мифологического сознания. Она и происходит за счет интертекстуальной ссылки, которая существует в «Гамлете» Пастернака, на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

<p><i>М. Ю. Лермонтов</i> Выхожу один я на дорогу...</p> <p>Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!</p> <p>Но не тем холодным сном могилы... Я б желал навеки так заснуть, Чтоб в груди дремали жизни силы, Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...</p>	<p><i>Б. Л. Пастернак</i> Гул затих. Я вышел на подмости... Я один...</p> <p><i>У. Шекспир</i> ...Это ли не цель / Желанная? Скончаться. Сном забыться. / Уснуть...и видеть сны?</p> <p>Вот и ответ. Какие сны в том смертном сне приснятся...</p> <p><i>Б. Л. Пастернак</i> Жизнь пройти — не поле перейти.</p>
---	--

Гамлет Шекспира не сомневается в существовании жизни после смерти, для него жизнь и смерть — две страны, где смерть — «неоткрытая страна». В сознании Лермонтова, русского Гамлета начала XIX века, оппозиция «жизнь — смерть» сменилась на более мягкую «жизнь — сон». Пастернак же принципиально не принимает игры архетипически детского сознания, разоблачая бриколаж Лермонтова финальным стихом: «Жизнь пройти — не поле перейти». Мировоззренческие модели Пастернака и Шекспира оказываются более совместимы, чем Пастернака и Лермонтова.

С этой точки зрения? «золотой век» русской литературы синонимичен эпохам раннего и высокого Возрождения. Это утверждение тем более очевидно, что как такового Возрождения в русской культуре во-

обще, и в литературе в частности, не существовало, а барокко, если и взяло на себя функции эпохи Возрождения, то ни как не в литературе, а, прежде всего в живописи, и архитектуре. При таком рассмотрении общего развития духа русской литературы снимается аберрация близости, Шекспир становится постсовременником Пушкина и Лермонтова и не так уж далеко отстает в семиотическом пространстве от Бальмонта и Белого.

У Ахматовой в начале творчества этот темпоральный парадокс реализуется очень безобидно. В сборнике «Вечер», где налицо детскость сознания поэзии начала XX века, есть микроцикл «Читая «Гамлета», состоящий из двух стихотворений. «Гамлет» — текст, существующий в ближайшем окружении (по названию цикла и прямой цитации), а стихи Пушкина отдалены в эстетическом пространстве, поскольку интертекстуальная связь зашифрована не через цитату с атрибуцией, как в случае с Шекспиром, а через аллюзии.

<p><i>А. Ахматова</i></p> <p>1. У кладбища направо пылил пустырь, А за ним голубела река. Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь, Или замуж за дурака...»...</p> <p>2. И как будто по ошибке Я сказала «Ты», Озарила тень улыбки Милые черты. От подобных оговорок Каждый вспыхнет взор, Я люблю тебя как <u>сорок</u> Ласковых <u>сестер</u>.</p>	<p><i>У. Шекспир</i></p> <p>Гамлет (Офелии): Затворись в обители, говорю тебе... А если тебе непременно надо замуж, выходи за глупого...</p> <p>Гамлет (об Офелии): Я любил Офелию, и <u>сорок тысяч братьев</u>, И вся любовь их — не чета моей.</p> <p><i>А. С. Пушкин</i></p> <p>Пустое вы сердечным ты Она, обмолвись, заменила И все счастливые мечты В душе влюбленной возбудила. Пред ней задумчиво стою, Свести очей с нее нет силы; И говорю ей: как вы милы! И мыслю: как тебя люблю!</p>
---	---

Ситуация стихотворения А. С. Пушкина «Ты и Вы» дается с точки зрения женщины, причем сюжеты обоих стихотворений полностью совпадают и состоят из фаз: обмолвка — радость — растерянность — признание в любви. Но финальные стихи у Пушкина «И говорю ей: “Как Вы

милы», / И мыслю: «Как тебя люблю»» сохраняют мифологическую оппозицию мужского и женского, тогда как у Ахматовой телесная суть мироздания табуирована. Любовь «сестры» — любовь только духовная, пусть и гиперболизированная числительным. «Комплекс Электры» (обратная сторона «Эдипова комплекса») реализуется в стремлении одного поэта стать равным другому (отношения брата и сестры — это не то, что отношения отца и дочери).

Но одна из масок Пушкина, которая существует в сознании ранней Ахматовой, — всего лишь Гамлет, который пытается определиться в своем телесном существовании к Офелии.

Разрыв на этом текстуальном (сюжетном) уровне превращается далее в идею необходимости «собрания мира», понимание невозможности телесной соединимости сублимируется в утопическую решимость соединить «двух столетий позвонки». Терминологическая паронимия современного гуманитарного (неомифологического) сознания — интертекстуальность / интерсексуальность — реализуется на самом высшем онтологическом уровне.

Возможность появления эффекта большей временной и физической приближенности Гамлета по сравнению с культурным концептом Пушкина заложена, опять-таки, в тексте Шекспира. По отношению к языку Гамлет предстает перед нами авангардистом, отрицающим, сознательно уничтожающим прежнюю знаковую, семиотическую систему: «...Я с памятной доски сотру все знаки / Чувствительности, все слова из книг, / Все образы, всех былей отпечатки, / Что с детства наблюденье занесло, / И лишь твоим единственным веленьем/Весь том, всю книгу мозга испишу...» (С. 37).

Гамлет разрывает прагматические связи в языке, уничтожает зоны коммуникативной определенности, которые устанавливали его связи с действительностью. При этом он, играя роль сумасшедшего, создает собственный символический язык, обрекая себя на коммуникативную неудачу. После встречи с Призраком почти все действия Мира по отношению к Гамлету происходят как попытка узнать, ответить на вопрос: Что знает Гамлет? О чем он говорит? А поскольку прагматические связи в языке разорваны, до конца ответить на этот вопрос не удастся и зрителям: «Дальнейшее — молчание». Гамлет производит собственный психотический дискурс, при этом сам не стремится к диалогу. На слова Розенкранца «Я вас не понимаю, принц», он замечает «Это меня радует» (С. 108). Шекспир же позволяет читателям (зрителям) трактовать любые слова Гамлета вне причинно-следственных связей сюжета. Например, происхождение определения принцем Розенкранца как губки можно

объяснить цитатой из сатирического сочинения эпохи Шекспира: «Когда короли воспользуются придворными, как губками, впитавшими все соки из бедного люда, им доставляет удовольствие выжимать содержимое этих губок в королевские сосуды» (С. 669). Когда же Гамлет говорит Полонию «Вы рыбный торговец» (С. 53), автор отправляет сознание читателя к символике раннего христианства, где рыба — символ Христа. Шекспир пользуется интертекстуальными способами организации текста (мира), технически сходными с мифологическим миротворчеством. Однако отсутствие причинно-следственных связей между мотивами не подразумевает в энергетическом поле перекодировки абсолютно произвольной их новой трактовки. Все мотивы трагедии «Гамлет», которые в современном сознании реализуются для характеристики поэзии, т. е. несут положительную семантику, в тексте пьесы несут идею ущербности культуры, ущербности всего человеческого и возвышенного.

В лирике первой трети двадцатого века «губка» появляется у Б. Пастернака именно в определении поэзии: «Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки», и далее, в следующей строфе, перекодировка смысла слов Гамлета Розенкранцу: «Расти себе пышные брыжи и фижмы, / Вбирай облака и овраги, / А ночью, поэзия, я тебя выжму / Во здравие жадной бумаги» («Что почек, что клейких заплывших огарков...». С. 31). У Мандельштама в ранней редакции «Грифельной оды»: «И что не вывела рука, / Хотя бы «жизнь» или голубка», / И виноградного тычка / Не стоит скормленное губкой» (С. 497).

Н. А. Фатеева⁴⁰ угадывает в паронимической аттракции «губка / губы» у Пастернака и Мандельштама связь с образом флейты. С этой точки зрения «губка / губы» как символ поэзии реализуется не только в диалоге двух поэтов, когда один поэт «заимствует идею»⁴¹ у другого, эта параграмма разворачивается в метатексте эпохи. У Маяковского еще в 1914 г. в «Облаке в штанах» «губы» — один из ключевых образов: «Нежные! / Вы любовь на скрипки ложите. / Любовь на литавры ложит грубый. / А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные губы!».

Образ «губ», «уст», как символа поэзии, генетически связан с идеей произнесения Божественного Поэтического Слова. Отсюда — пророческий дар Ахматовой 20–30 годов, отсюда — прояснение, рождение

⁴⁰ Фатеева Н. А. Указ. соч. С. 28.

⁴¹ Там же.

поэтического «раскованного голоса» из хаотической природной мути у раннего Пастернака.

У Маяковского мотивные связки «поэзия — губы», «поэзия — флейта — позвоночник» развивается далее в онтологическое соответствие «поэзия — череп»: «За всех вас, / которые нравились или нравятся / хранимых иконами у души в пещере, / как чашу вина в застольной здравнице, / подьемлю стихами наполненный череп» (С. 37). У Шекспира ассоциативный, семантический метатроп «череп — губы — поэзия» в монологе Гамлета реализуется опять в деконструктивистском дискурсе: «Дай взгляну. (Берет череп в руки.) Бедный Иорик! — Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. Он тысячи раз таскал меня на спине. А теперь это само отвращение и тошнота подступает к горлу. Здесь должны были двигаться губы, которые я целовал не знаю сколько раз. — Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты?..». Тотальное усиление иронии происходит в первую очередь потому, что Гамлет держит в руках череп шута, далее энтропийная энергетика распространяется на все человечество. Он рассуждает об Александре Македонском: «Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах — земля, из земли добывают глину. Почему глине, в которую он обратился, не оказаться в обмазке пивной бочки?» (С. 140–141). В этом рассуждении деконструкции подвергаются не просто «каламбуры» или «куплеты», а Библия.

Поэтическое метасознание XX века производит рекомпозицию мотива «глины». У О. Мандельштама: «А флейтист не узнает покоя: / Ему кажется, что он один, / Что когда-то он море родное / Из сиреневых вылепил глин...» («Флейты греческой тэта и йота...», С. 253). Мандельштам возвращает «глине» исходное мифологическое значение как материала, из которого создан человек и — шире — все мироздание, и созданы они опять-таки посредством флейты-поэзии.

Возвращение мотиву исходного мифологического значения, неомифологизация мельчайшей, далее неделимой единицы текста, «склеивание» мотивов, организация разрозненных художественных миров в единое целое — все это явления одного порядка. За ними стоит общее для художественного сознания стремление упорядочить разрушенное мироздание. Теогоническая по своей сути идея — организовать из хаоса космос — приводит к художественной реализации центрального мифа современного сознания, мифа об интертексте. И художник в этом мифе выполняет функции верховного божества.

Пансемиотическая утопия, в отличие от большинства утопий этого времени, просуществовала достаточно долго. Маяковский в начале сво-

его творчества призывает поэзию: «Творишь, / распятию равная магия. / Видите — / гвоздями слов / прибит к бумаге я» (С. 53), в финале, преодолевая смерть, «явившись в Це Ка Ка идущих светлых лет», поднимает «как большевистский партбилет / все сто томов» своих «партийных книжек» (С. 150). Б. Пастернак от идеи природной (хаотичной) сути поэтического творчества в сборниках «Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь» в конце жизни переходит к идее организации природы посредством поэзии: аромат лип составляет «предмет и содержание книги, / А парк и клумбы — переплет» («Липовая аллея», С. 452). Более того, эта просветительская по своему звучанию идея в книге «Когда разгуляется» смыкается у него с авангардистской динамикой «переименования»: «Для тебя я весь мир, все слова, / Если хочешь, переименую» («Без названия», С. 444).

Внутреннее осознание трагичности бытия и постоянное лирическое сопротивление обрушившемуся миру создает нерв поэзии первой трети XX века. Неотвратимость гибели поэзии, пожалуй, лучше всего предчувствует О. Мандельштам. Еще в 1924 г. он в стихотворении «Нашедшему подкову» создает пластический образ застывших, онемевших губ: «Человеческие губы, которым больше нечего сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного слова» (С. 148), а в 1937 г. поэтически предсказывает собственную физическую смерть и смерть поэзии вообще: «И свои-то мне губы не любы — / И убийство на том же корню — / И невольню на убыль, на убыль / Равноденствие флейты клоню» («Флейты греческой тэта и йота...», С.254). Череп — губы — флейта, ассоциативный ряд «поэзии» дополняется семьей смерти.

У А. Ахматовой в «Поэме без героя» есть две прекрасные формулы современного ей творчества. Первая: «Я на твоём пишу черновике» (С. 302) — поэтическое оформление философской концепции «текста в тексте», вторая: «Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила... / Я зеркальным письмом пишу...» (С. 321) раскрывает технику «перечитывания» знаковых, центральных текстов культуры новым эстетическим сознанием. Поэзия начала XX века применила по отношению к «Гамлету» У. Шекспира именно принцип зеркального «переписывания», разворачивая в противоположную сторону образы пьесы. Они наполняются в XX веке не просто антонимическим содержанием, они становятся более семантически насыщенными, что, помимо установки на «синтетическое искусство», также объясняется «переводом» с языка драмы на язык лирики. Более того, происходит структурная перекодировка: стержневые в XX веке, они занимали в пьесе XVII века пограничное, маргинальное положение, выполняли вспомогательные функции. «Гам-

лет», как «центральный» текст любого культурного образования, подвергается тщательной ревизии со стороны русской лирики, поскольку в нем заложена энергетика разрушения, которой коллективное сознание нашей поэзии стремится сопротивляться.

Е. В. Киричук

ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕЗАУРУСА В СИМВОЛИСТСКОЙ ДРАМЕ: СПОР О ПЛАТОНЕ И АРИСТОТЕЛЕ

Одним из ярких явлений современной культуры на рубеже XIX–XX веков стал театр французского символизма, созданный творчеством П. Фора и О.-М. Люнье-По, драматургией М. Метерлинка, Ш. Ван Лерберга, П. Верлена и других представителей поэтического и театрального символизма. Теоретиком и вдохновителем этого театра несомненно является Стефан Малларме. Его знаменитые «вторники» объединили имена А. Жида, А. де Ренье, М. Швоба с именем английского писателя Оскара Уайльда. Судьба Уайльда, как и многих поэтов-символистов, оказалась трагичной и непредсказуемой. Неудивительно, что писатель получил признание в среде французских символистов и свою поистине «символистскую» драму «Саломея» (1892) писал для Сары Бернар на французском языке, а позже, в годы его опалы, пьеса увидела свет на сцене Театра Творчества О.-М. Люнье-По.

С. Малларме и О. Уайльд, каждый своеобразно, но значительно, определяют состояние «fin de siècle» («заката века»). В творчестве этих писателей складывается различные, но очень глубокие концепции драмы, к которым мало применима только специальная родовая или жанровая литературоведческая характеристика. Драматическое сознание символиста предполагает моделирование как художественной реальности, так и картины мира в воображении самого художника. Этот парадокс заставляет нас обратиться к новейшей теории «субъективной культурологии» или тезаурусного анализа теоретического наследия двух авторов с точки зрения установления и трансформации ценностных приоритетов в их художественной практике.

Понятие тезауруса в современной филологии получает культурологическое наполнение. «И в научной терминологии нашего времени — в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интел-

лекта и других областях знания — тезаурус обозначает некоторое особым образом оформленное накопление»⁴². Тезаурусу свойственен не только накопительный, но также системный и ориентирующий характер. Одна из его характерных особенностей, как пишут Вал. А. Луков и Вл. А. Луков в работе «Тезаурусный анализ мировой культуры»: «творческое пересоздание, переосмысление, вводящее герменевтический аспект в характеристику тезауруса»⁴³. Система представлений, сформировавшая художественное сознание символизма (С. Малларме), своеобразную поэтику драмы (О. Уайльд), основывается на освоении, толковании классических форм и философских учений античной эпохи.

Характеристика универсальности, свойственная древней драме античной эпохи, обнаруживается в применении к концепции «внутреннего» или «мистериального» театра С. Малларме. «Идеальный театр С. Малларме — символистская драма, выражение тех же принципов и ценностей, формирующих и определяющих поэтику символизма», — пишет американский исследователь Хаскелл М. Блок⁴⁴. Анри де Ренье отмечает как одну из особенностей театра С. Малларме его близость к образцам античного театра: «...аналогия возможна с театральными праздниками Греции, где существовал тип спектакля, одновременно национальный, религиозный и человеческий, слышимый и видимый, в то же время метафизический, где человек присутствовал на представлении, изображающем жизнь и его самого не совсем реалистично, но условно и эмблематично»⁴⁵. Сам Малларме, автор «Игитура или безумия Эльбенона», эпиграф к которому гласит: «Эта Сказка посвящена Разуму читателя, который поставит спектакль сам», привнес в свою сказку проблему античной идеи. «Давно почившая, античная идея обнаруживается в свете химеры, которая погубила ее мечту, и узнается по незабываемому жесту отсутствия...»⁴⁶.

Малларме обращался к проблеме театра в некоторых своих критических работах и художественных текстах, таких как «Игитур или безумие Эльбенона», «Бросок игральные кости никогда не упразднит случая» и др. Знаменитый сборник эссе Малларме «Блуждания» (*Divagations*) содержит статью о Рихарде Вагнере, которым восхищается автор,

⁴² Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. I / Под общей ред. Вл.А. Лукова, М., МосГУ, 2005. С. 4.

⁴³ Там же. С. 5.

⁴⁴ Block H. M. Mallarmé and the symbolist drama. Detroit, 1963. P. 85.

⁴⁵ Цит. по: Block H. M. Op. cit. P. 86.

⁴⁶ Mallarmé S. Igitur. Divagations. Un coup de dés. Gallimard, Paris. 1976. P. 46.

и «Заметки о театре» (*Crayonné au théâtre*). Наиболее ярким воплощением концепции театра С. Малларме считается неоконченная поэма «Книга» (*Livre*), самое загадочное из всех его герметических произведений. «Книга» представляет собой отрывки незаконченных стихотворений, схемы задуманных, но неосуществленных поэтических фрагментов, загадочные цифровые коды, помещенные на пронумерованных листах. Эта поэма, по замыслу Малларме, должна была стать универсальным воплощением любой книги, отражающей тайные законы созидания, творчества. Она же воплощала герметическую идею театра, дерзкую даже для свободомыслящего круга символистов, посещавших его «вторники».

Расшифровке темных текстов Малларме в «Книге» и определению значения понятий «театр» и «драма» посвятил свое исследование французский ученый Жак Шерер. В его работе впервые в 1954 г. была опубликована и сама неоконченная рукопись «Книги» С. Малларме в полном объеме. Шерер установил связь герметической поэмы «Бросок игральных костей» с «Книгой»: «Бросок игральных костей» — поэма, если угодно, книга; она уже, по своим качествам, образец «Книги». Но она также театр, потому что Малларме сказал в предисловии к ней, что он старался осуществить “постановку спиритуального спектакля”⁴⁷. Малларме заменял понятие художественного текста понятием зрелища и определял свою роль как «распорядителя праздника», режиссирующего спектакль чтения. Здесь книга становилась посредником между человеком и природой, отражая универсум как театр бытия. Критерий универсальности переносится и на само понятие театра и определяется Малларме как «представление... пьесы, написанной *in folio* на небесах и отраженной в жестах и страстях Человеком»⁴⁸. Такой театр может принимать любые формы, быть судьбой индивидуума, книгой, драмой. Всякая форма является отражением попытки человека «расшифровать» таинственные коды Вселенной, именно поэтому Малларме с таким пафосом, действительно несколько высокомерно, оценивает роль писателя в этой мистерии: «Писатель, лелея свои беды и своих драконов, или ликуя, должен утвердиться в тексте, спиритуальный гистрион»⁴⁹. Гистрион эпохи раннего Средневековья был одновременно рассказчиком, музыкантом, танцором и певцом. Характеристика гистриона как актера соответствовала во Франции жонглеру, в России — скомороху. Гистрион,

⁴⁷ Scherer J. *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*. Paris: Gallimard, 1957. P. 26.

⁴⁸ Цит. по: Block H. M. *Op.cit.* P. 26.

⁴⁹ *Ibid.* P. 31.

бродячий актер, или «распорядитель праздника» определяет характер и смысл представления, сыгранного по пьесе, «написанной на небесах». Драма, поставленная для такого представления, может быть только ее (пьесы) комическим искажением. Ирония Малларме относительно возможной трактовки скрытого смысла очевидна: гистрион играет в пространстве ирреального, спиритуального. Смысл его игры, его театра — в посредничестве между небом и человеком. Попытка прочесть коды «небесной пьесы», или вечной драмы бытия, разворачивающейся как зрелище, переносит критерий универсальности и избранности на самого писателя. Сознание художника — это вечная драма отражений, поиска, его театр, который получает определение «внутреннего», «спиритуального».

Сценический образ, близкий по значению к «спиритуальному гистриону», упоминается Малларме во фрагменте «Гамлет», включенном в книгу «Блуждания». Малларме рассказывает о своих впечатлениях от увиденного им спектакля: «Мим, мыслитель, трагик интерпретирует Гамлета высочайшим искусством пластики и ума и, особенно, то, как Гамлет существует в духовном наследии конца века: нам довелось, после тоскливых романтических бдений, быть свидетелями появления прекрасного демона...»⁵⁰. Такой Гамлет — отражение духа эпохи, ее сознания. Созданный образ продолжает разворачивать изменчивое толкование темных для человека знаков вечной книги. Новое прочтение Гамлета становится вкладом в духовную память человечества.

По отношению именно к фигуре гистриона проявляется платоновское сознание Малларме в подходе к концепции театра. «Спиритуальный гистрион» служит посредником между миром идей и формой их выражения — текстом. «Поэзия есть то, что позволяет выразить — с помощью человеческого языка, обретшего свой исконный ритм, — потаенный смысл разноликого бытия: тем самым она дарует нашей бренной жизни подлинность, и потому идеал всякой духовной деятельности заключен именно в ней»⁵¹. Прорыв к скрытому, прекрасному и цельному осуществляется именно в сфере художественного сознания, тогда актером вечного театра может стать и сам Малларме, также наделенный способностью угадывать: «Я говорю: цветок! И вот из глубин забвения, куда звуки моего голоса отсылают силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки;

⁵⁰ Mallarmé S. Op. cit. P. 190.

⁵¹ Малларме С. Стихотворения // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общая ред., вступ. статья Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1993. С. 423.

словно в музыке, возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете»⁵². Музыка для Малларме — универсальная форма выражения идеи, вслед за Р. Вагнером он придает музыке это особое значение. Она есть проявление высшей воли, которая разрушает иллюзорное, раскрывая истинное: «И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоотречения, однообразного бытия, — никакие корчи не способны ни искривить, ни уничтожить той вездесущей Линии, которая соединяет всякую точку с другой такой же точкой, ради того чтобы возникла Идея, не всегда являющаяся в человеческом обличье и тем более таинственная, чем больше в ней чистой Гармонии»⁵³.

Эстетика гармонического как тайного, герметическая диаграмма творящей Линии — черты метафизической картины мира в художественном сознании Малларме. Таинственному маллармеанскому творцу присуща все же ирония гистриона, некоторые черты комического искажения, но в целом именно метафизика Малларме явилась скорее эстетическим кредо театрального символизма, его теоретическим основанием. Практикой же стали опыты П. Фора и О.-М. Люнье-По, постановки пьес М. Метерлинка и др. В окружении этих фигур появляется А. Жарри, создавший сокрушительную пародию на метафизику — псевдонауку «патафизику» (в свете всеобщего восхищения Малларме, возможно, как доказательство от противного).

Платонизм как общую характеристику для всей эстетики Малларме отмечает Даниель Булэ, комментируя стихотворение «Prose. Pour des Esseintes». В присущей поэту темной стилистике в этом стихотворении рассматривается проблема памяти: «Это не психологическая и временная память, но Память платоническая, которая как воспоминание (реминисценция) сопровождает поэта и с которой он сверяет «очарование пейзажа». Здесь, на наш взгляд, ключевое слово к смыслу всей поэмы, а, возможно, и всей маллармеанской эстетики»⁵⁴.

Символистская драма, созданная как продолжение идей Малларме, получила название лирической драмы для чтения и была скорее драматической картиной, чем подлинной драмой. Греческая аллюзия в эссеистике Малларме имеет платонический оттенок, концепция памяти сближает его эстетику с учением А. Бергсона. В литературе начала XX века концепция памяти как воспоминания-ремисценции определила со-

⁵² Там же. С. 424.

⁵³ Там же. С. 428.

⁵⁴ Boulay D. L'Obscurité esthétique de Mallarmé et la prose pour des Esseintes. Paris: A. G. Nizet, 1973. P. 27.

держание прозы М. Пруста, но не нашла своего отражения с такой же глубиной в драматургии.

Альтернативу платоническому мировосприятию в эстетике Аристотеля находит О. Уайльд. В эссе «Критик и художник» Уайльд высказывается за приоритет Аристотеля для современной эпохи, поскольку он «берет прежде всего искусство в его конкретных проявлениях, берет, например, трагедию, изучает материал, при помощи которого она создана, т. е. жизнь; ход ее внутренней работы, т. е. действие; условия, в которых она разворачивается, т. е. театральное представление; логическое ее построение, т. е. фабулу, и, наконец, заключительный призыв к чувству красоты, нашедшему себе воплощение в страстной жалости и благоговении»⁵⁵. Отказ Уайльда от платонизма обоснован его «антиметафизикой», причисляя себя к «Братству лишенных веры», он признается: «Другие верят в нечто невидимое, я же верю только в то, что можно потрогать, что можно увидеть. Мои боги обитают в рукотворных храмах, и только в пределах живого жизненного опыта мои верования находят свое наиболее совершенное и полное воплощение: может быть даже слишком полное, потому что, подобно многим, кто поместил свое Небо здесь на земле, я нашел здесь не только прелести Рая, но и все ужасы Ада»⁵⁶. Но, даже в пределах земного Ада, возможно движение к красоте, переживаемое как духовный порыв, очищение или катарсис. Катарсис, по Уайльду, — это и есть способ познания красоты. «В истолковании катарсиса Уайльд склоняется к точке зрения Гете, противопоставляя ее выводу, сделанному Лессингом: катарсис — явление исключительно эстетического, а отнюдь не морального свойства. Трагедия не только одухотворяет человека, но и приобщает его к благороднейшим чувствам, о которых он мог ничего не знать. В слове «катарсис» Уайльд обнаруживает намек на “обряд посвящения”»⁵⁷. Такой катарсис, лишенный моральной трактовки, как исключительно эстетическая категория может соотноситься только с областью восприятия. Это способ воздействия через чувства на внутреннюю, скрытую область человеческого сознания, вызывающий преобразование, приобщение к «благороднейшим чувствам». Эффект обновления, поскольку человек до его наступления находился в неведении относительно собственной внутренней природы, («ничего не знал», как сказано у О. Уайльда) обладает значением инициации. Приобщенный миру красоты человек находится уже вне мора-

⁵⁵ Цит. по: Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 21.

⁵⁶ Цит. по: Там же. С. 133–134.

⁵⁷ Образцова А. Г. Указ. соч. С. 21.

ли, вне социума, поскольку для Уайльда, как представителя эстетизма, понятие красоты универсально.

«Те, кто в прекрасном находят дурное, — люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, — люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник — тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту»⁵⁸, — пишет Уайльд в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея».

Хотя понятие красоты здесь приближается к платоническому, Уайльд все-таки настаивает на доминанте Аристотеля над Платоном для современной ему эпохи. Этот выбор писателя обоснован значением, которое О.Уайльд придает учению о катарсисе Аристотеля.

Соединение идеи красоты с эстетикой катарсиса осуществилось в «Саломее», пьесе, которая отражает своеобразно понятый Уайльдом аристотелевский принцип построения действия. «Жизнь», которую должна изучать трагедия — это «внутренняя работа», т. е. способом ее отражения станет не мимесис, а символ, где Саломея станет эмблемой эпохи, справедливо отмечает Н. В. Тишунина⁵⁹. «„Саломея“ — это трагедия, в которой Уайльд попытался по-своему раскрыть философию личности, живущей в конце XIX века, в эпоху «предтеч», в эпоху декаданса, в эпоху модерна»⁶⁰.

Саломея в этой пьесе отчасти заслуживает той же характеристики, что и Гамлет, определенный Малларме как «beau démon». «Прекрасный» демонизм, экстатическая чувственность Саломеи, увлечение телесным и, как следствие, декларативный аморализм, — черты философии личности эпохи «fin de siècle». Абсолютная красота, по Уайльду, вне критериев морали, она есть чистое и благородное начало, открытое избранным. Известна фотография самого О.Уайльда в костюме Саломеи⁶¹. На ней переодетый Саломеей Уайльд протягивает руки к блюду с отсеченной головой Иоканаана. Сцена соответствует заключительному монологу Са-

⁵⁸ Уайльд О. Я всего лишь гений...: Роман, повести, пьесы. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 29.

⁵⁹ Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб: РПГУ им. А. И. Герцена, 1998. С. 151–152. В этой работе Н. В. Тишунина трактует образ Саломеи, созданный О. Уайльдом, как мифомодель, отражающую настроение эпохи «конца века».

⁶⁰ Там же. С. 151.

⁶¹ См.: Уайльд О. Я всего лишь гений... С. 447–450.

ломей, оканчивающемся фразой: «Любовь выше смерти»⁶². Эта формула и является ключом ко всей трагедии, в которой Саломее предоставляется выбор между двумя мирами красоты — искусственным и телесным (неживым и живым). Ирод предлагает Саломее в обмен на жизнь Иоканаана, смерти которого он боится больше, чем его самого, драгоценности, волшебные талисманы, одежду, завесу Святая Святых, но она не соглашается принять богатые дары, потому что ее покорила красота Иоканаана.

Казнь его совершается как жертвоприношение ради любви Саломей. Мир искусственной красоты бесстрастен, хотя и дарит вечность (Теофиль Готье), тогда как страсть — любовь заставляет выйти за пределы мира к абсолютному, внеэтическому пониманию жизни, «ибо любовь намного загадочнее смерти»⁶³. Здесь можно было бы говорить об еще одном скрытом цитировании из Библии: «Сильна как смерть любовь». В этой семантике образ Саломей соответствует символу полета, парящей Саломей⁶⁴ (11, 421), но в пространстве материально-вещного (искусственного) мира она — «чудовище», преступница. Действительно, в этой трагедии исключена возможность реализации классической схемы катарсиса: через страх и сострадание — к очищению этих чувств. (Аристотель) Но Уайльд предлагает другой подход — «страстную жалость и благоговение». Парадокс, на которые так щедр Уайльд, состоит в том, что именно эти чувства испытывает Саломея, держащая в руках блюдо с головой Иоканаана. Саломея переживает катарсис эстета, отвергнувшего существование предмета своей любви. Другое дело, что катарсис — понятие, прежде всего, характеризующее реакцию зрительского восприятия. Преступление далеко не всегда может вызвать сострадание, но ужас — возможно, а эта пьеса просто проникнута страхом: боятся все — Ирод, Иродиада, палач, Саломея. Источник этого страха — Иоканаан. Потребовав его смерти, Саломея ввергает остальных в еще больший ужас, теперь они боятся гнева неведомого бога.

Но чувства самой Саломей уже иного порядка. Подобный театр много позже А. Арто назовет театром жестокости. «Долгая привычка к развлекательным спектаклям заставила нас позабыть об идее театра серьезного, — театра, который, опрокидывая все наши представления, вдохнул бы в нас страстный магнетизм образов и, в конечном счете,

⁶² Там же. С. 414.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Образ полета связал с Саломеей В. Я. Брюсов в своем стихотворении «А. К. Глазунову» (1922): «Радостен взлет Саломей, но Песня Судьбы беспощадна». — Брюсов В. Я. Собр. соч. М., Худ. лит., 1974. Т. 3.

действовал бы как некая терапия души, влияние которой трудно предать забвению»⁶⁵. По Арто, единственный способ заставить зрителя совершить такую переоценку, врачую душу, — это жестокость. Жестокое зрелище преступления Саломеи действительно выводит нас из сферы классики, традиции, морали, переворачивая и сферу чувств. Сама же Саломея как маска Уайльда является эстетической демонстрацией, жестом и фигурой «жалости и благоговения», а иначе — катарсиса как эстетической категории. Такой катарсис отрицает возможность осуществления психологического анализа персонажей и вынесения моральных оценок. «Подчеркнутая иррациональность возникновения любовного чувства ведет к снятию психологической мотивации душевной жизни человека, и, следовательно, происходит символизация этого процесса»⁶⁶. Тем не менее, он сохраняет свою функцию очищения и эмоционального воздействия.

Пьеса «Саломея» становится иллюстрацией спора между Платоном и Аристотелем. Тогда облачение в костюм Саломеи, воспринимаемое как эстетская поза, обретает смысл жеста самоиронии автора.

Маллармеанская эстетика тайного, скрытого определяется платоническим мировоззрением поэта, который как «спиритуальный гистрион», творя, играет вечную драму. Спиритуальная игра как проекция существования, бытия не требует деклараций, она по своей сути становится герметическим концептом. Драма Уайльда, напротив, является предложением «встречи», диалога между читателем-зрителем и автором.

⁶⁵ Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 92.

⁶⁶ Тишунина Н. В. Указ. соч. С. 151.

МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА «НОВОГО» ПРАВЕДНИЧЕСТВА: ТЕЗАУРУСЫ А. ПЛАТОНОВА И М. ЦВЕТАЕВОЙ

После революции 1917 года в России началась эпоха новых «героев», «новых людей». Русская литература 20 века незамедлительно отреагировала на произошедшие изменения и включилась в процессы социального конструирования «коммунистической реальности», мира «новых» праведников. В основе подобного конструирования, по мнению В. А. и Вл. А. Луковых, лежат «тезаурусы»⁶⁷ или, иными словами, сгустки особым образом структурированных знаний, представлений, информационных посланий, ориентирующих нас на определенную иерархию ценностей. Именно тезаурусный подход, на наш взгляд, дает возможность рассчитывать на адекватную интерпретацию картины мира таких важных для истории русской литературы 20 века писателей, как М. Цветаева и А. Платонов.

«Мир входит в сознание человека в определенной последовательности, которую определяет уже сложившаяся структура тезауруса (его «топика») как некий фильтр, отбирающая оценивающая и преобразующая... многообразные сигналы извне. Центральное место занимает образ самого себя (самосознание) и другого человека...»⁶⁸ – думается, эти слова В. А. и Вл. А. Луковых предельно ясно обозначают исходную позицию ученого-исследователя, собирающегося анализировать художественное восприятие действительности через литературное творчество.

Уже первый цикл поэм Цветаевой (1920—1922 гг.) позволяет определить «фильтр», через который пропускалось культурное наследие прошлого. Как известно, в то время поэтесса переживала так называемую «фольклорную» эпоху. Она с особым интересом читала русские сказки из известного сборника Афанасьева. На основе сюжета одной из прочитанных сказок Цветаева написала поэму «Царь-Девница». В ходе литературной обработки сказки произошли существенные преобразования смысла. Если в народной сказке Царь-Девница и Царевич-гусяр встречаются после разлуки и все венчает счастливый конец, то в поэме в

⁶⁷ См. подробнее: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры. Сб. научных трудов. Вып. 1. М., 2005. С. 6 и далее.

⁶⁸ Там же. С. 5.

силу трагического мироощущения ее автора встреча в принципе невозможна. Между Солнцем-Царь-Девницей и Месяцем-Царевичем «верста пролегла». И только тогда, когда Царевич спит, происходит встреча, а точнее, «не-встреча» Царь-Девницы с любимым человеком.

Таким образом, раскрывается одна из главных тем лирики Цветаевой — тема разлуки. Особенно важно то, что в этой поэме Цветаева открывает читателям тайну своего трагического мироощущения: «Царь-Девница» — поэма об одиночестве в любви. Возлюбленный Царь-Девницы, по точному выражению исследовательницы творчества Цветаевой А. Саакянц, это воплощение «недо-личности» и «недо-страсти», олицетворение «великой слабости не-любви». Царевич спит, когда динамика любовного чувства Царь-Девницы достигает наивысшей степени бодрствования, т. е. сильнейшего напряжения всех душевных сил и наибольшего трагизма. По-видимому, Цветаевой за образом царевича видится человек, который может проявить себя только в области быта, а не бытия (жизни души и духа). Но там, где царствует любовь, убеждена поэтесса, быт и бытие несовместимы.

Как справедливо отмечала А. Саакянц, в Царевиче для Цветаевой воплощалось мужское «убожество», заставляющее страдать женщину (ср. строки из стихотворения Цветаевой «Памяти Гейне»: «В нашей жизни выпало так: // Мальчик поет, а девочка плачет»). Мотив одиночества в любви из-за мужского «убожества» обнаруживается и в более поздних поэмах Цветаевой. Для поэтессы спасение от одиночества возможно только в одном — в мечте, в мире «лазури», полностью освобождающей от быта.

Устремлением в «лазурь» заканчивается и следующая поэма Цветаевой «На красном коне», написанная 13—17 января 1921 г. Благодаря образу Гения, Всадника на красном коне, яснее вырисовывается картина царства «лазури». Символический образ Всадника трактовали по-разному. Одни связывали поэму с поэтом А. Блоком (А. Эфрон). Другие считали, что красный конь — изображение поэтического вдохновения, а Гений — это Муза. Но наиболее полно всю многозначность цветаевского образа-символа отражает точка зрения А. Павловского. В его книге «Куст рябины» не отвергаются обозначенные выше мнения. Однако автор книги утверждает, что Всадник в поэме — это воплощение идеи Вожатого, сопровождающего в царство «лазури». Вожатый, увлекая за собой лирического героя, или точнее, героиню, отрывает ее от быта, от всего земного, даже от родственных привязанностей (согласно первой редакции поэмы, в жертву приносятся даже сын и муж). Предстоит путь вверх, на такую высоту, где обитает Гений. Для Цветаевой Гений — это

нечто, стоящее над человеком, а не высшая степень проявления его одаренности.

Вчитываясь в лирику Цветаевой, особенно в поэму «На красном коне», можно, вслед за А. Саакянц, прийти к выводу, что та высота, где обитает Гений, не представляет собою «небес» в традиционном понимании данного слова. Речь идет не о рае, а о «небе поэта». Как говорила сама Цветаева, это «третье царство, первое от земли небо, вторая земля», это чистилище, из которого никто не хочет в рай» (статья «Искусство при свете совести»). Очевидно, что перед нами та самая «лазурь», куда все время стремится поэт. Именно здесь, как представляется, мы и обнаруживаем тот «фильтр», через который Цветаева пропускала окружающую ее действительность и конструировала новую реальность.

Поэтесса не скрывала проблемы существования нового «лазурного» «чистилища». Она открыто показывала, что человеческая душа не справляется с такой «высотой». В поэме «На красном коне» лирический герой терпит поражение в мире мечты и оказывается в «черноте рва», несмотря на то, что всё принесено в жертву ради достижения «лазури».

Итак, «третье царство» – «земля», «небо поэта» или «чистилище» – «рай», «бытие» – «быт», «лазурь» – «чернота рва» – таковы ключевые оппозиции, создающие поле поэтического напряжения, имя которому тезаурус Цветаевой. Как это ни парадоксально выглядит на первый взгляд, но «рай» для Цветаевой оказывается в одном ряду с «землей», «бытом», «чернотой рва». На самом деле, мы наблюдаем закономерное движение мыслей и чувств поэтессы, ею же описанное в стихотворении «Чтоб дойти до уст и ложа...»:

К двери светлой и певучей
Через ладанную тучу
Тороплюсь,

Как торопится от века
Мимо Бога — к человеку
Человек.

Сходные проблемы затронуты в творчестве А. Платонова. Писатель очень чутко уловил суть изменений, произошедших после революции 1917 года. Как и Цветаева, он оказался перед необходимостью выстраивать отношения «нового» человека со всем остальным миром «мимо Бога». Платонов отмечал, что «победившему пролетариату» после отмены итогов нравственно-философских исканий предыдущих поколений достались лишь обещания будущего счастья да пустое «неизведанное» пространство. Поэтому героям Платонова пришлось отправляться в

путь в поисках смысла и высшей правды, чтобы можно было «найти исход себе», объяснить свою жизнь и жизнь другого человека. Отсюда такую значимость в художественном мире писателя приобретает мотив дороги, путешествия, освоения времени и пространства. Роман «Чевенгур» даже имеет подзаголовок «Путешествие с открытым сердцем».

Платонов создавал образы бродячих правдоискателей-«философов», пытающихся воспринять идею коммунизма, найти в этой идее истину, которая смогла бы успокоить их мятущиеся души. Речь идет прежде всего о таких героях, как Вошев («Котлован», Александр Дванов и Захар Павлович («Чевенгур»), «усомнившийся Макар» из одноименного рассказа.

Подобно лирическому герою М. Цветаевой, «философы» Платонова стремятся в новое пространство, в «третье царство», иными словами, туда, где нет проблем окружающей их действительности, но есть ощущение высшей правды, нет Бога, но есть сознание жизни, понимание ее смысла. Источник сознания, как отмечали исследователи творчества Платонова, виделся писателю в технике, в механизмах. Однако это не означает, что сознание должно превратиться в математическую способность упорядочивать хаос «старой жизни». По словам литературоведа Л. Шубина, для Платонова история движется путем «все большего развития сознания за счет чувств». «Мыслящий пролетариат» Платонова пытался осваивать «пустое», «серое», «мертвое» пространство путем соединения разумности машины и сердечности человеческих чувств. Однако ход реальной жизни, отраженной в творчестве писателя, показал безуспешность таких попыток.

Александр Дванов из «Чевенгура», один из любимых героев Платонова, смутно ощущает, что «новый человек», в дальнейшем покоритель и единственный властелин Вселенной («Мир победим мы во имя свое», – читаем в платоновском стихотворении 1922 г.), становится пародией на человека, жалким существом, не имеющим будущего.

Символом «бесбудущности», если можно так выразиться, в произведениях Платонова становится смерть детей непосредственно у порога «рая», т. е. коммунизма. Так, в повести «Котлован» незадолго до завершения рытья ямы и закладки фундамента общего здания для всего будущего пролетариата гибнет девочка Настя, для которой собственно и возводилось сооружение. А в городе Чевенгур товарищ Чепурный с удивлением созерцает кончину пятилетнего ребенка, произошедшую после наступившего по понятиям местных большевиков коммунизма.

Таким образом, «новая жизнь» у Платонова несет смерть и разлуку. Но «открытому сердцу» Саши Дванова не открылась суть ложных

оснований существования «нового человека», ему «никто пути не осветил», и он мог лишь посетовать словами раннего стихотворения Платонова: «Некому на жизнь меня благословить». Платоновские герои торопятся построить коммунизм, «как торопится от века мимо Бога – к человеку человек» (М. Цветаева). Как видим, Платонов и Цветаева рисуют очень схожий по духу художественный мир: одиночество и холод определяют онтологическую сущность «третьего царства». Тем не менее именно в «лазурь» продолжали устремляться любимые персонажи их произведений. Красноречивым подтверждением тому является цветаевская идея Вожатого в «третье царство», реализованная в «фольклорных» поэмах «Переулочки» и «Молодец».

Непрестанное стремление в царство «лазури» заставляет поэтессу все сильнее ополчаться против того, что удерживает её в «черноте рва», против быта. Об этом свидетельствует «гора» — центральный образ-символ связанных между собою «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца». Первоначально оба эти произведения мыслились Цветаевой как единая «Поэма Расставания» или «Поэма последнего раза». Гора — это «лазурь» лирики и «фольклорных» поэм Цветаевой, но в то же время это и посредник между землей, бытом и «первым от земли небом», это как бы путь в царство «лазури» — по Горе возможно восхождение. О том же говорит и А. Павловский в книге «Куст рябины»: «Гора — олицетворение высоты, восхождения вверх — по пути очищения и совершенствования духа». Думается, на это утверждение ученого-литературоведа стоит обратить особое внимание. Дело в том, что многие исследователи и читатели рассуждают в том же ключе, что и Павловский, между тем как его слова об «очищении и совершенствовании духа» не отражают реальность художественного мира Цветаевой. А Цветаева, несмотря на частое употребление имени Бога, стремилась не в мир горний, Божий, который исповедует христианство, а в «чистилище», «третье царство» Гения, которому не надо никакого рая.

Кроме того, анализ поэтических творений поэтессы позволяет отметить еще одну особенность ее лирики — изображение исключительно душевных переживаний, эмоций, не проникающих в область духа, веры. В результате Цветаева, по натуре беспокойная и неуравновешенная, проникается трагическим мироощущением. Все в ней — надрыв и предчувствие конца. Путь к Божьему храму для поэтессы нереален, остается резкое и подчас болезненное устремление в «лазурь». Об этом состоянии она сама прекрасно написала в стихотворении «Знаю, умру на заре! На которой их двух...»:

Нежной рукой отведя нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.

Последствия подобного состояния Цветаева раскрывает через художественное описание чувства любви. Думается, именно «Поэма горы» и «Поэма конца» позволяют более ясно разобраться, в чем же по ее представлениям заключается сущность любви. Гора, согласно мнению поэтессы, — образ истинной любви, образ любви по вертикали, устремленной вверх, не имеющей ничего общего со счастьем в быту, в семье, в доме. Требование такой любви от мужчины ощущается во многих стихотворениях и поэмах Цветаевой. При этом не изображается иная точка зрения, при которой любовь воспринимается без категорического отрицания быта.

Отсюда и исходит цветаевская мысль о мужском «убожестве», появившаяся еще в упомянутой нами ранее поэме «Царь-Девница». Свое окончательное оформление и утверждение эта мысль получает в «Поэме Конца». Лирический герой поэмы не способен подняться на вершину Горы. А восхождение может совершиться только в одиночестве. Есть, правда, и иной путь. Можно остаться внизу, но там есть только «грязь», да «рынок». Сложная проблема выбора пути разрешается в поэме в пользу «лазури», Горы. В жертву приносится самое дорогое на земле — любимый человек. Единственный выход, чтобы остаться вместе — умереть. Но лирический герой поэмы говорит: «Жизнь». Мучительное, неестественное расставание, с точки зрения Цветаевой, становится неизбежным.

Итак, можно сделать определенные выводы о характере любви в художественном мире Цветаевой. Как видим, любовь к человеку является для поэтессы высшей ценностью. И в то же время эта любовь имеет такое свойство, что, проходя «мимо Бога», она проходит и мимо человека, причем самого любимого. В результате возникает ситуация полного одиночества — во всем мире не остается ни одного родного и близкого человека. Еще почти ребенком Цветаева в стихотворении «Дикая воля» восклицала:

Я люблю такие игры, ...
Чтобы в мире было двое:
Я и мир!

Трагическая жизнь-игра или игра-жизнь Цветаевой показала, как иногда детские слова могут мистически и в то же время вполне закономерно сбываться в судьбе поэта. Такое мироощущение в чем-то сродни эгоцентризму позднего Л. Толстого. Кстати, в одном из писем к Цветаевой Б. Пастернак писал о «бездне» «ранящей лирики, микельанджелов-

ской раскинутости и толстовской глухоты, которая называется Поэма Конца». О том, что имел в виду Пастернак под словами «толстовская глухота» судить не беремся, однако это выражение очень точно характеризует состояние лирического героя поэзии Цветаевой, когда на пути к вершине Горы он перестает понимать другое «я».

Трагическая жизнь-игра наблюдается и в произведениях Платонова. Ее последствия абсолютно те же. Наиболее яркая картина революционной игры представлена в романе «Чевенгур». Товарищ Чепурный, Прокофий Дванов и все остальные большевики Чевенгура организовали коммунизм, перестреляв всех остальных обитателей города. Они надеялись, что коммунизм настанет сам собой на пустоте расчищенного места. Однако проходило время, а ничего хорошего в жизни большевиков не возникало. «Бессмысленность жизни, так же как голод и нужда, слишком измучили человеческое сердце, и надо было понять, что же есть существование людей, это – серьезно или нарочно?» – этими словами Платонова из «Реки Потудань», думается, лучше всего можно описать коммунизм в Чевенгуре. Вопрос «это – серьезно или нарочно?» напоминает ситуацию игры. И, действительно, взрослые «дети» стали играть в «кубики»: большевики Чевенгура занялись перестановкой домов и садов, создавая таким образом «тесноту жизни», необходимую для якобы скорейшего наступления коммунизма. Рытье ямы для фундамента общего здания (повесть «Котлован») является по существу той же игрой.

Здесь открывается очевидное отличие детской игры от игры большевиков. Детские забавы в своей основе имеют созидание, приобщение к миру другого «я». «Игра» большевиков заключалась в разрушении, отчуждении не только от «буржуазии», но и от других большевиков, от собственных детей. Когда в Чевенгуре умирает пятилетний ребенок, то товарищ Копенкин и товарищ Чепурный не испытывают никаких особых переживаний по этому поводу. Получается, что для них актуальны слова детского стихотворения Цветаевой:

Я люблю такие игры,...

Чтобы в мире было двое:

Я и мир!

Справедливости ради надо заметить, что Цветаева пыталась выйти из «черноты рва» такой игры и подняться по лестнице (пусть сначала тоже черной) на высоту бытия (поэма «Лестница»). Она мечтала общаться с дорогими ей людьми. Однако условие принадлежности к ее миру оставалось без изменения – «свой» человек должен находиться вне быта, в «не-комнате» (поэма «Попытка комнаты»). Поэтому Цветаевой

оставалось мысленно обращаться к тем, кто уже достиг «лазури» (поэма «Новогоднее», посвященная умершему поэту Рильке).

В 1927 г. Цветаева совершает свое, по-видимому, последнее «поэмное» восхождение. Речь идет о самой философской и во многом до сих пор неразгаданной «Поэме Воздуха». Сюжетом этого поэтического произведения стал посмертный путь лирического «я», или, как говорится в поэме, «курс воздухоплавания». Путь начинается с «землеизлучения», когда преодолевается насыщенный и густой «первый воздух». Затем, по мере продолжения «вознесения», воздух становится все легким и разреженным («третий воздух — пуст», «пятый воздух — звук»), земные ощущения постепенно утрачиваются. Этому процессу соответствуют стадии «землеотпущения» и «землеотлучения». Наконец, происходит «землеотсечение» — «Кончен воздух. Твердь».

По справедливому заключению А. Павловского, в «Поэме Воздуха» изображается «мир идеального несуществования, мир освободившейся от любой тяжести, в том числе и от тяжести души, чистой мысли». Стремление лирического героя поэмы можно передать словами самой Цветаевой. Это движение

... не в царство душ —
В полное владычество
Лба.

В отсечении не только быта, но и души заключается принципиальное отличие «Поэмы воздуха» от предыдущих произведений. По словам того же А. Павловского, наверху «поэмы-спирали» Цветаевой «нас ждет почти безжизненное, отвлеченное, абстрактно-геометрическое пространство некоего мирового стерильно чистого Разума, с которым не может ни примириться, ни сжиться обычное человеческое сердце».

Такая же ситуация обрисована в рассказе Платонова «Усомнившийся Макар». Во сне Макар Ганнушкин увидел гору, на вершине которой стоял «научный человек», в глазах которого «всеведение» и «вседумание» отражалось холодной пустотой. Когда Макар поднялся на гору и коснулся «научного человека», то оказалось, что «научный человек» мертв.

Ни Цветаева, ни Платонов не могли примириться с подобой картиной мира. Но выхода из возникающего внутреннего противоречия и кризиса они не видели. В стихах Цветаевой все чаще появляется желание «не-быть». Герой платоновского «Чевенгура» Александр Дванов кончает жизнь самоубийством.

Трагедия Цветаевой, трагедия безверия ее эпохи воплотилась не только в проблематике и тематике, но и в своеобразии стиля ее поэм.

Уже в первых, «фольклорных», эпических произведениях ощущается особый стиль. Несмотря на сказочные образы, мелодику народных песнопений (например, плача-заклинания), несмотря на употребление традиционных эпитетов, просторечных штампов (типа «коль», «ан», «хошь») и уменьшительных слов, поэмы Цветаевой далеки от духа фольклорных произведений. Сквозь сказочность обстановки поэм пробивается свойственный только Цветаевой резкий, надрывный ритм. Недаром А. Саакянц услышала «поступь революции» в финале «Царь-Девуцы»:

— Смеялся — плачь!
— Грозился — трусь!
Да, Царь-Кумач,
Мы — Красная Русь!
Твоя мамка мы, кормилка некудашная!
Русь кулашная — калашная — кумашная!
Ша-баш!

Истинно русской народной стихии сродни, конечно, мелодичность, протяжность и певучесть, а не ритм «шабаша» и хаоса.

Поэтому кажутся несправедливыми утверждения некоторых исследователей об иконописном стиле второй «фольклорной» поэмы Цветаевой «На красном коне». Такое мнение утвердилось с легкой руки самой Цветаевой. «Красный конь, как на иконах», — писала Цветаева о коне Всадника в письме к А. Ахматовой от 26 апреля 1921 г. Однако красный цвет Всадника Цветаевой является не иконописным и умиротворяющим, а, наоборот, мятущимся и смущающим душу, как и ритм поэмы.

В последующих поэтических произведениях Цветаевой неровному ритму отводится все более важная роль. Он начинает доминировать, подчиняя себе слова и смысл («Summa sumarum: абсолютное, безраздельное господство ритма», — говорил о поэме «Крысолов» Б. Пастернак). В результате возникает ощущение, что слова дробятся, растягиваются, сбиваются в неорганизованную кучку. Чтобы понять смысл поэм приходится раскручивать или скручивать отдельные цепочки слов (кто-то из литературоведов не без остроумия назвал стиль поэм Цветаевой «макароническим»).

Ритм в эпических творениях Цветаевой не только отражает настроение автора, несет символическую нагрузку, но и превращается в нечто самодовлеющее, заслоняя «живое человеческое содержание» (Ортега-и-Гассет), тем самым выполняя уже отрицательную художественную функцию. Происходит «дегуманизация искусства» (Ортега-и-

Гассет), которое становится непонятным и недоступным большинству людей. А это, несомненно, приводит к кризису искусства.

Ритм и стиль поэм символизировал духовный кризис самой Цветаевой. Резкость, болезненность, надрывность «Поэмы Горы», «Поэмы Конца», «Лестницы» отсылают к одной цветаевской строчке:

Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

(«Знаю, умру на заре. На которой из двух...»)

Стиль «предсмертной икоты» — вот стиль и содержание эпических произведений Цветаевой. Наибольшей степени проявления такой стиль достигает в «Поэме Воздуха». При чтении этого произведения буквально физически ощущаются судороги повесившегося человека. «Кончен воздух. Твердь». Не зря А. Павловский называл эту поэму «Поэмой Удушья» или «Поэмой самоубийства».

31 августа 1941 г. М. Цветаева повесилась. Она ушла от мучительных вопросов жизни и смерти, быта и бытия, человека и Бога, как ушел от них Александр Дванов из «Чевенгура». Но сильная и откровенная поэзия Цветаевой, как и творчество А. Платонова, методом «от противоположного» дает ответы на эти вопросы и предостерегает читателей от модели праведничества в виде «третьего царства».

М. В. Луков

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ

Теоретическое осмысление культуры повседневности на уровне философских и культурологических представлений началось относительно недавно, хотя эмпирическое представление об этом феномене сложилось намного раньше. Когда немецкий философ Иоганн Готфрид Гердер, которому «принадлежит честь создания первой культурологической теории»⁶⁹, в «Идеях к философии истории человечества» (т. 1–4, 1784–1791)⁷⁰ характеризовал различные культуры мира (кн. 11, 12 — народов Азии, кн. 13 — греков, кн. 14 — римлян, кн. 16, 18 — германских

⁶⁹ Шендрик А. И. Теория культуры. М.: ЮНИТИ-ДАНА; Единство, 2002. С. 11.

⁷⁰ Рус. пер.: Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977.

народов, кн. 16, гл. 4 — славянских народов и т. д.), он широко использовал не только примеры достижений этих народов в искусстве, науке, философии, но и касался их религии, быта и т. д. Такой подход оказался плодотворным: он позволил обосновать как общее представление о культуре, так и идею равноправия культур разных эпох и народов. Тем самым Гердер заложил традицию, которая представлена в большинстве последующих трудов культурологического характера.

Весьма значимой в укреплении этой традиции стала работа швейцарского историка и философа культуры Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860)⁷¹. Буркхардт анализирует не только исторические факты, государственное устройство Италии (гл. 1: «Государство как произведение искусства»⁷²), развитие личности, возрождение античности, открытие человека и мира в исследуемую эпоху (гл. 2–4⁷³) — об этом до него уже писали (прежде всего — Ж. де Сталь, Ж. Мишле и др.⁷⁴), — но и праздники, телесные упражнения, домашний быт (гл. 5: «Общественная жизнь и праздники»⁷⁵), нравы и религию (гл. 6⁷⁶).

Этот путь оказался плодотворным в научном отношении: если термин *renaissance* встречается уже во втором издании «Всеобщего словаря» А. Фюретьера в 1701 г., но только применительно к изобразительному искусству (и здесь Фюретьер лишь шел по стопам Д. Вазари, введшего понятие Возрождение в XVI веке), то не после книги Ж. Мишле «Возрождение» (1855), который одним из первых применил это понятие по отношению к целой эпохе, а именно после выхода в свет труда Буркхардта в науке и в общественном сознании закрепилось представление о Возрождении в широком культурологическом смысле.

Особо отметить следует также обширное исследование немецкого художника и историка культуры, профессора Берлинской академии художеств Германа Вейса «История цивилизации» (1856–1872). Собственно, это название принадлежит редакторам новейшего издания русского

⁷¹ Рус. пер.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Опыт. М.: Интрада, 1996.

⁷² Там же. С. 13–120.

⁷³ Там же. С. 121–306.

⁷⁴ См.: Чекалов К. А. Буркхардт и наука о Возрождении // Буркхардт Я. Указ. соч. С. 5.

⁷⁵ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 307–364.

⁷⁶ Там же. С. 365–473.

перевода труда Вейса, вышедшего в 1998 г.⁷⁷ В подлиннике работа называется «Handbuch der Kostümkunde», дословно: «Настольная книга для заказчика костюма» (в рус. пер. 1873–1877 гг. — «Внешний быт народов»). Иначе говоря, автор вовсе не претендовал на создание истории цивилизации. Но огромный материал, собранный им, сыграл заметную роль в утверждении мысли о том, что культура быта — неотъемлемая часть культуры народов. И труд Вейса тем самым приобрел культурологический смысл.

Эта мысль, с трудом утверждавшаяся в исследованиях культуры ближайших по времени эпох, была совершенно естественной для создателей и представителей этнологии и культурной антропологии. Даже в «Первобытной культуре» (1871)⁷⁸ Эдварда Тайлора, где основное внимание уделено первобытной мифологии (гл. 5–7) и открытому им анимизму (гл. 8–14), подчеркивается первенствующее значение ритуала по сравнению с мифом. Но ритуал тесно связан с предметным миром повседневности, а не только с духовными практиками, таким образом, культура первобытности предстает как материально-духовное образование (хотя это и слабо зафиксировано в известном тайлоровском определении: «Культура... слагается в своем целом из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества»⁷⁹). Тот же вывод следует и из «Золотой ветви» (1890)⁸⁰ Д. Фрезера, других ранних представителей культурной антропологии.

Исключительно важным в этом направлении стал фундаментальный труд голландского историка Йохана Хёйзинги «Осень средневековья» (1919)⁸¹. Уже в первых абзацах гл. 1 («Яркость и острота жизни»)

⁷⁷ Вейс Г. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Классическая древность (до IV в.). М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, 1998; Его же. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия: В 3 т. Т. 2: «Темные века» и Средневековье (IV–XIV вв.). М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, 1998; Его же. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия: В 3 т. Т. 3: Новое время (XIV–XIX вв.). М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, 1998.

⁷⁸ Рус. пер.: Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Изд-во политической литературы, 1989.

⁷⁹ Там же. С. 18.

⁸⁰ Рус. пер.: Фрейзер Д. Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы, 1980.

⁸¹ Рус. пер.: Хёйзинга Й. Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988.

он демонстрирует свой культурологический подход к описываемой эпохе⁸². В подзаголовке своего труда — «Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах» — Хёйзинга обозначил философскую стратегию своей культурологической концепции: культура им описывается как сочетание жизненного уклада и форм ментальности. Собственно, это и есть первое приближение к современному пониманию культуры повседневности.

Своего рода вершиной этой линии развития культурологии, идущей от Гердера, и в то же время, вероятно, той точкой, от которой отходит и прямо противоположная тенденция, стал «Закат Европы» немецкого философа и историка культуры Освальда Шпенглера (т. 1–2, 1918–1922)⁸³. С одной стороны, Шпенглер по-гердеровски столь же внимателен к явлениям духовной и материальной культуры, обыденной и высокой. Так, например, в «Таблице «одновременных» эпох» в 1-ом томе⁸⁴ религия Вед, Гомер, Данте, Галилей, Кант, готическая архитектура, импрессионизм и т. д. соседствуют с искусством малых форм (анималистическая пластика, ткани, оружие), восточным прикладным искусством (ковры, оружие, утварь) и т. д.

Но в то же время Шпенглер проводит в таблице (как и во всем труде) мысль о том, что «культура» со временем вырождается в «цивилизацию», великие духовные ценности вытесняются материальными предметами комфортабельного быта, иначе говоря, он не столько соединяет проявления духовной жизни и быта, сколько их противопоставляет, причем первенство в культуре (в том числе и хронологическое) отдается духовным завоеваниям, быт как нечто материальное оказывается вторичным. Это вполне перекликается с философией Анри Бергсона, где «жизненный порыв» первичен, а «материя» — это «шлаки», образующиеся при его сгорании, и поэтому вторична⁸⁵ (любопытно при этом, что имя Бергсона у Шпенглера ни разу не упомянуто ни в первом, ни во втором томе).

⁸² См.: Там же. С. 7.

⁸³ Рус. пер.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998; Его же. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1998.

⁸⁴ Шпенглер О. Указ. соч. Т. 1. С. 189–200.

⁸⁵ См.: Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. С. 246–256.

Прямо противоположная точка зрения представлена у З. Фрейда. В работе «Недовольство культурой»⁸⁶ (1929, на издании указан 1930⁸⁷) Фрейд связывал начало культуры с такими завоеваниями первобытного человека, как укрощение огня, постройка жилища, изобретение орудий труда, то есть с фактами материального быта, а не с духовными достижениями. И применительно к относительно недавнему времени он утверждал, что только та страна достигла высот культуры, в которой «реки, грозящие наводнениями, урегулированы в своем течении... Почва тщательно возделана... Средств сообщения много, они быстры и надежны...»⁸⁸ И как итог: «В ряду требований, предъявляемых культурой, чистоплотность, красота и порядок занимают особое место»⁸⁹. Характерно здесь объединение чистоплотности (характеристика быта), красоты (характеристика, применимая как к быту, так и к высшим достижениям духовной культуры), порядка (характеристика и быта, и социального устройства). Иначе говоря, Фрейд, в противоположность Шпенглеру, не разделял в культуре духовные ценности и ценности обыденной жизни, тем самым готовя почву для возникновения современного представления о культуре повседневности.

Надо отметить, что задолго до Фрейда сходные воззрения высказывали классики марксизма. Здесь следует особо выделить работу Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства. В связи с исследованиями Льюиса Г. Моргана» (1884)⁹⁰, в которой он опирался на книгу Л. Г. Моргана «Древнее общество...» (1877) и обширный конспект этой книги, сделанный в конце 1880 — начале 1881 г. К. Марксом⁹¹. Хотя основное внимание в концепции Моргана Энгельс уделил выявленному этим американским ученым понятию материнского рода, проблемам социального развития человечества, разделению общества на классы, возникновению государства, материалом для раскрытия этих проблем служит характеристика культуры, в которой подчеркива-

⁸⁶ В некоторых переводах — «Неудовлетворенность культурой». См.: Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. М., 1990.

⁸⁷ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М.: Флинта; Московский психолого-социальный институт, 1999. С. 329.

⁸⁸ Фрейд З. Указ. соч. С. 29.

⁸⁹ Там же. С. 31.

⁹⁰ Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 23–178.

⁹¹ Рус. пер. конспекта К. Маркса опубл. в изд.: Архив Маркса и Энгельса. Т. 9. [М.], 1941.

ется первичность материальной культуры. Впоследствии культурологи-марксисты у нас и за рубежом развивали именно это положение.

Между тем в западной культурологии наиболее авторитетными стали теории, основанные на иных философских посылах. Еще в 1917 г. на страницах журнала «Американский антрополог» разгорелась дискуссия о сущности культуры между А. Л. Крёбером (статья «Сверхорганическое») и Э. Сэпиром (статья «Нужно ли нам сверхорганическое?») ⁹².

Хотя Э. Сэпир более радикален и его позиция приводит в итоге к растворению культуры в бесчисленном количестве психических и поведенческих реакций индивидов (позже Э. Сэпир прямо назовет культуру «статической фикцией» ⁹³), в сущности, оба ученых близки в рассмотрении культуры как идеального конструкта. В работах западных исследователей культуры 1930–1950-х годов все определеннее звучит мысль о культуре как об абстракции.

Р. Линтон, именно так трактуя культуру, спрашивал: «...Можно ли вообще сказать о ней, что она существует?» ⁹⁴; К. Клакхон и У. Келли ему вторили: «Кто хоть раз видел культуру?» ⁹⁵

Г. П. Мёрдок писал: «...Культура является просто абстракцией окружающей реальности в поведении человека...» ⁹⁶. А. Р. Радклиф-Браун утверждал, что слово «культура» обозначает «не конкретную реальность, а абстракцию, и чаще всего весьма расплывчатую абстракцию» ⁹⁷. М. Е. Спиро говорит о том же: «...Культура не имеет онтологической реальности» ⁹⁸.

Авторы отказываются от представления о «материальной культуре»: «Культура — это абстракция поведения, и ее не следует путать с реальными актами поведения или с материальными объектами, такими

⁹² См.: Kroeber A. L. The superorganic // *American Anthropologist*. 1917. N 19. P. 163–213; Sapir E. Do we need a superorganic? // *Ibid.* P. 441–447.

⁹³ Sapir E. Cultural anthropology and psychiatry // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1932. N 27. P. 237.

⁹⁴ Linton R. *The study of man*. N. Y.: D. Appleton-Century, 1936. P. 363.

⁹⁵ Kluckhohn C., Kelly W. H. The concept of culture // *The science of man in the world crisis* / Ed. by R. Linton. N. Y.: Columbia University Press, 1945. P. 81.

⁹⁶ Murdock G. P. Editorial preface // *Studies in the science of society, presented to Albert Galloway Killer*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 1937. P. XI.

⁹⁷ Radcliff-Brown A. R. On social structure // *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 1940. N 70. P. 2.

⁹⁸ Spiro M. E. Culture and personality // *Psychiatry*. 1951. N 14. P. 24.

как орудия труда...» (Р. Л. Билз и Г. Хойджер⁹⁹); «Культура — это чисто ментальный феномен» (У. У. Тейлор¹⁰⁰); «Строго говоря, «материальная культура» — это вовсе не культура» (Е. А. Гёбель¹⁰¹). Своего рода вершинным в развитии этой тенденции стало появление определения культуры в известной работе Абраама Моля «Социодинамика культуры» (1967): «Культура — это интеллектуальный аспект искусственной среды, которую человек создает в ходе своей социальной жизни. Она — абстрактный элемент окружающего мира...»¹⁰².

В появившейся за 15 лет до книги А. Моля знаменитой работе А. Л. Крёбера и К. Клакхона «Культура: Критический обзор концепций и определений» (1952)¹⁰³, в которой приведены основные определения культуры, существовавшие на Западе к середине XX века, итоговый вывод авторов — предложение определить культуру не как само поведение человека, а его абстракцию.

Возражения были немногочисленны. Так, Д. С. Хаксли писал: «Если считать антропологию наукой, то антропологи должны определить культуру не философски или метафизически, не как абстракцию, и не в чисто субъективных терминах, а как нечто, что может быть исследовано научными методами, как феноменальный процесс, протекающий во времени и пространстве»¹⁰⁴. Собрав все изложенные выше определения, с их резкой критикой выступил американский ученый Лесли Элвин Уайт. Именно он ныне повсеместно признан «отцом культурологии», так как употреблявшийся им уже в 1930-х годах в устных лекциях в Мичиганском университете (США) термин «culturology» («культурология»,

⁹⁹ Beals R. L., Hojer H. An introduction to anthropology. N. Y.: The Macmillan Co., 1953. P. 210.

¹⁰⁰ Taylor W. W. A study of archeology // American Anthropological Association Memoir. 1948. N 69. P. 98.

¹⁰¹ Hoebel E. A. The nature of culture // Man, culture and society / Ed. by H. L. Sapiro. N. Y.: Oxford University Press, 1956. P. 176.

¹⁰² Моль А. Социодинамика культуры. М.: Искусство, 1973. С. 83. Анализ культурологических и социологических представлений Абрахаама Моля (1920–1992), одного из крупнейших исследователей СМИ, дан в кн.: Шендрик А. И. Социология культуры. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. С. 117–121.

¹⁰³ Kroeber A. L., Kluckhohn C. Culture, a critical review of concepts and definitions // Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology (Harvard University, Cambridge, Mass.). 1952. N 47 (1). P. 1–223.

¹⁰⁴ Huzley J. S. Evolution, cultural and biological // Yearbook of Anthropology / Ed. by W. L. Thomas, Jr. 1955. P. 15–16.

перевод с немецкого языка термина Оствальда¹⁰⁵) попал в поле зрения широкого круга специалистов после публикации в 1949 г. сборника его статей «Наука о культуре»¹⁰⁶. Затем с появлением работ Уайта «Эволюция культуры»¹⁰⁷ и «Понятие культуры» (статья 1959 г. и книга 1973 г.¹⁰⁸) термин закрепился — и было осознано появление культурологии как новой области гуманитарного знания¹⁰⁹. Опубликованная в 1959 г. в вашингтонском журнале «Американский антрополог» работа Уайта «Понятие культуры»¹¹⁰ содержит критический анализ представления о культуре как об абстракции и предложение вернуться в определении культуры к Тайлору. Уайт писал: «Преимущество нашего подхода состоит в следующем... Культура четко отграничивается от поведения человека. Она определяется таким же образом, что и объекты исследования других наук, т. е. в терминах реальных предметов и явлений, существующих в объективном мире. Наш подход выводит антропологию из окружения неосязаемых, непознаваемых, эфемерных «абстракций», не имеющих онтологической реальности»¹¹¹.

Такова концепция энергетизма, которой руководствовался создатель термина «культурология» немецкий физикохимик и философ, лауреат Нобелевской премии Вильгельм Фридрих Оствальд. Ту же концепцию воспринял и Уайт.

¹⁰⁵ До Уайта этот термин употребил немецкий физикохимик и философ, лауреат Нобелевской премии Вильгельм Фридрих Оствальд (1853–1932) в «Принципах теории образования»: «Специфические особенности, отличающие род *homo sapiens* от всех прочих животных видов, охватываются наименованием «культура»; следовательно, науку о специфически человеческих способах деятельности вполне можно было бы назвать культурологией...» (цит. по: Уайт Л. А. Наука о культуре // Антология исследований культуры: Т. 1: Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 141).

¹⁰⁶ White L. A. *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*. N. Y.: Farrar, Straus and Cudahy, 1949.

¹⁰⁷ White L. A. *The Evolution of Culture. The Development of Civilization to the Fall of Rome*. N. Y., Toronto, L., 1959.

¹⁰⁸ White L. A. *The Concept of Culture* // *American Anthropologist*. 1959. V. 61. P. 227–251; White L. A., Dillingham B. *The Concept of Culture*. N. Y., 1973.

¹⁰⁹ Перевод ряда основополагающих статей Уайта опубликован в издании: Антология исследований культуры: Т. 1: Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.

¹¹⁰ Рус. пер.: Уайт Л. А. Понятие культуры // Антология исследований культуры: Т. 1: Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 17–48. (Цитированные выше фрагменты работ, подвергнутых критике Л. А. Уайтом, даются по этому источнику).

¹¹¹ Уайт Л. А. Понятие культуры. С. 43.

В концепции Уайта культура трактуется как «сложная термодинамическая, механическая система»¹¹². Культурология же выступает в его трудах как качественно новая, более высокая, чем другие общественные науки, ступень изучения культуры: «Культурология — совсем молодая отрасль науки. После нескольких веков развития астрономии, физики и химии, нескольких десятилетий развития физиологии и психологии наука наконец обратила свое внимание на то, что в наибольшей степени определяет *человеческое* поведение человека — на его культуру. После многих неудачных попыток было все-таки показано, что культуру невозможно объяснить с точки зрения психологии; подобные интерпретации представляют собой не более чем антропоморфизм в научном одеянии. Объяснение культуры может быть только культурологическим»¹¹³.

Будучи, вслед за Оствальдом, последователем энергетизма, Уайт направил основные усилия на формулировку и доказательство «закона культурной эволюции», звучащего следующим образом: «...*Культура развивается по мере того, как увеличивается количество энергии, потребляемое в год на душу населения, либо по мере роста эффективности орудий труда, при помощи которых используется энергия*»¹¹⁴.

Однако такой «энергетический» подход так же препятствует формированию теоретического представления о культуре повседневности, как и подход к культуре как чистой абстракции.

Культурология различными путями подошла к формулированию теории культуры повседневности, но на данном этапе не смогла преодолеть собственных теоретических установок.

Поэтому главную роль в формировании понимания культуры повседневности сыграли не культурологи, а историки, представители школы «Анналов». К этой школе относятся в первую очередь такие французские историки, как М. Блок, Л. Февр, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюби, Э. Ле Руа Ладюри¹¹⁵.

¹¹² Уайт Л. Энергия и эволюция культуры // Там же. С. 443.

¹¹³ Там же. С. 464.

¹¹⁴ Там же. С. 444.

¹¹⁵ Среди основных трудов: Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. с фр. М., 1973 (2-е изд. 1986); Февр Л. Бои за историю / Пер. с фр. М., 1991; Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / пер. с фр. М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992; Дюби Ж. Европа в средние века / Пер. с фр. Смоленск: Полиграмма, 1994; Ле Руа Ладюри Э. История климата с 1000 года / Пер. с фр. Л. 1971.

Деятельность этих ученых оказала такое мощное влияние на науку, что получила название «французская историческая революция»¹¹⁶.

Особенно весом в этом отношении вклад Фернана Броделя (1902–1985)¹¹⁷, автора таких фундаментальных работ, как «Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II»¹¹⁸ и «Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.»¹¹⁹. В своем труде «Структуры повседневности: возможное и невозможное», составляющем 1-й том этого второго исследования¹²⁰, Бродель представляет свое видение одноименной структуры. В главе 1 он выделяет «Время количества», разъясняя, что это понятие включает в себя количественные изменения населения мира, методы исчисления этих изменений, некоторые факторы, влияющие на количественные изменения. В качестве продолжения и расширения характеристики этих факторов во 2-й главе «Хлеб насущный» Бродель обращает внимание на основные продовольственные культуры, такие как пшеница, рис, кукуруза и др. Далее (в главе 3) обращено внимание на избыточное (свыше необходимой для выживания нормы питания) продовольственное потребление и некоторое изменение рациона, а также на возрастающую популярность алкоголя, кофе, табака и прочих возбуждающих средств и, как следствие этого, появление особой культуры потребления вышеупомянутых избытков, которая, в свою очередь, перерастает в «хорошие манеры». В 4-ой главе речь

¹¹⁶ См.: Burke P. The French Historical Revolution. The «Annales» School. 1929–1989. Stanford (Calif.), 1990.

¹¹⁷ О Броделе см.: Соколова М.Н. Историческая теория Фернана Броделя // Французский ежегодник. 1972. М., 1974; Афанасьев Ю. Н. Фернан Бродель и его видение истории // Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное (Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв.) / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1986, С. 5–28; Lire Braudel. Paris, 1988; Февр Л. Средиземное море и мир Средиземноморья в эпоху Филиппа II // Февр Л. Бои за историю / Пер. с фр. М., 1991; Гуревич А. Я. Исторический синтез и школа «Анналов». М., 1993; Гуревич А.Я., Харитонович Д. Э. Бродель // Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Т. 1. С. 89–90.

¹¹⁸ Braudel F. La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Paris: Armand Colin, 1949 (9ed. 1990). Русск. пер. с 9-ого изд.: Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II: В 3 ч. / Пер. с фр. М.: Языки славянской культуры, 2003.

¹¹⁹ Braudel F. Civilization matérielle, économie et capitalisme. XV^e–XVIII^e siècle: Т. 1–3. Paris: Armand Colin, 1979. Русск. пер.: Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.: В 3 т. / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1986–1992.

¹²⁰ Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное (Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв.) / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1986.

идет о различных (с точки зрения строительных материалов, интерьера, роскоши и комфорта) домах и жилищах. И конечно, упоминаются костюмы и мода. Очень важно, что в структуру повседневности, по Броделю, входит распространение техники и, в частности, источники энергии и металлургия. В главе 6 «Технические революции и техническая отсталость» упоминаются «три великих технических новшества», а также обращается внимание на медлительность транспорта как средства транспортировки и «тормоз экономики». Целая глава (7-я) отведена деньгам, что говорит об их значимости в структуре повседневности. 8-я глава повествует о городах, набирающем темпы процессе урбанизации, и, что представляется наиболее важным, Бродель видит в этом процессе «предвестие появления нового человека».

Все это дает возможность сделать выводы о том, что Фернан Бродель не просто описал основную тенденцию в пути развития человека и его обыденной культуры изучаемого им периода, но и создал одну из относительно ранних концепций структуры самого понятия «культура повседневности». Что же, по Броделю, выступает элементами этой культуры? Система первичных потребностей (в пище, одежде, жилище) и возвышающаяся над ней система вторичных потребностей (изысканная пища, модная одежда, роскошное жилище — и отсюда деньги как символ этих вторичных потребностей). Из подзаголовка книги («возможное и невозможное») вытекает потенциально существующая третья (к сожалению, почти Броделем не исследованная) система потребностей — стремление осуществить невозможное, сфера желаний, мечты. Почему же французский историк ушел от им же намеченной проблемы? Дело в том, что он ограничил исследование структур повседневности основным предметом исследования — «материальная цивилизация». А «третичные потребности», что совершенно очевидно, связаны не с материальной цивилизацией, а с духовной культурой (искусство, наука, религия). Но следствием этого грандиозного умолчания ученого становится (может быть, и не запланированный им) потенциальный вывод общекультурологического плана: структуры повседневности — это только материальные феномены бытия.

Следует учесть, что труд о материальной цивилизации Бродель начал писать в 1952 г. по настоянию Л. Февра, а первый том — как раз «Структуры повседневности» — был в первоначальном варианте опубликован в 1967 г. Таким образом, трудно не признать, что историки «Школы Анналов» и прежде всего Ф. Бродель подготовили почву для

появления этапного труда Ж. Бодрийяра «Система вещей» (1968)¹²¹, в котором сделан уже не исторический, а культурологический прорыв в теоретическом осмыслении культуры повседневности.

В названии подлинника («Le système des objets»¹²²) употреблено слово «objets» (собственно: объекты), а не «choses» (собственно: вещи), таким образом, Ж. Бодрийяр говорит о более широком классе феноменов. «Поддается ли классификации буйная поросль вещей — наподобие флоры или фауны, где бывают виды тропические и полярные, резкие мутации, исчезающие виды? В нашей городской цивилизации все быстрее сменяют друг друга новые поколения продуктов, приборов, «гаджетов», в сравнении с которыми человек выступает как вид чрезвычайно устойчивый»¹²³, — так начинает французский ученый свое исследование мира вещей.

Бодрийяр, стремясь ответить на этот вопрос, разбивает книгу на четыре раздела:

- A. Функциональная система, или дискурс вещей,
- B. Внефункциональная система, или дискурс субъекта,
- C. Мета- и дисфункциональная система: гаджеты и роботы,
- D. Социоидеологическая система вещей и потребления.

В первом разделе он обращает внимание на функционирование вещей в недавней исторической перспективе («традиционная обстановка») в сопоставлении с современностью («современная вещь, свободная в своей функции»).

Установление «свободы в функции» позволяет Бодрийяру перейти к характеристике внефункциональной системы современных вещей, где они предстают как отражение дискурса субъекта, а не в своих объективных функциях, и к мета- и дисфункциональной системе. Бодрийяр пользуется двумя терминами, раскрывающими представление о свободе современных вещей от объективных функций: «gadget» и «machin»¹²⁴.

Оба эти слова — не неологизмы Бодрийяра, они существуют во французском языке, но в его разговорном пласте, не имеющем никакого отношения к научной лексике.

«Gadget [-эт] *m* 1) хозяйственная, техническая новинка 2) забавная игрушка, штучка 3) ерунда, несерьезная затея; выдумка 4) *в прилож.*

¹²¹ Baudrillard J. Le système des objets. Paris: Gallimard, 1991. (Collection Tel). Рус. пер.: Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995.

¹²² Baudrillard J. Le système des objets. Paris: Gallimard, 1991. (Collection Tel).

¹²³ Бодрийяр Ж. Система вещей. С. 3.

¹²⁴ Baudrillard J. Op. cit.

оригинальный, занятный»¹²⁵. П. Робер указывает, что это американизм, взятый из арго матросов, попавший в английский язык в 1870 г. из французского языка («gâchette» или диалектальное «gagée») и вернувшийся в американизированной форме в 1963 г.¹²⁶ (то есть всего за пять лет до использования его в «Системе вещей» Ж. Бодрийяра).

«Machin *m*, -e *f* разг. как бишь его (её)...; j'ai vu Machin (Machin Chouette) я видел этого, как его..., как бишь его; un ~ такая штука, штуковина (*предмет, название которого в данный момент не приходит в голову*)»¹²⁷. П. Робер отмечает, что слово впервые встречается в письменных источниках в 1807 г. (образовано от «machine» — «изобретение»), приводит примеры его употребления у В. Гюго и Н. Саррот (то есть в художественной литературе)¹²⁸.

Переводчик книги Бодрийяра С. Зенкин использовал для первого слова перевод «гаджет» (то есть просто воспроизвел слово подлинника, хотя такого термина пока нет в русском языке¹²⁹), а для второго — «штуковина» (очевидно, что в таком виде слово не сможет стать научным термином).

Между тем понятия, вводимые Бодрийяром, очень важны для характеристики мира вещей, особенно на современном этапе. «Гаджет» отражает специфическую ситуацию функционализма культуры, некий, по словам Бодрийяра, предрассудок функциональности», согласно которому «для любого действия есть или должна быть какая-то вещь — если ее нет, ее надо выдумать»¹³⁰. «Машен» (за неимением другого способа воспользуемся простой передачей французского слова русскими буквами) имеет отношение к «псевдофункциональности» (по терминологии Бодрийяра), это «зыбкий пробел в функциональном мире, вещь, оторванная от своей функции, в ней подразумевается размытая, ничем не ограниченная функциональность, то есть скорее психический образ воображаемой функциональности»¹³¹. Важное замечание: ведь, например,

¹²⁵ Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1994. С. 489.

¹²⁶ Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Petit Robert, t. 1). Paris: SNL Le Robert, 1967. P. 761.

¹²⁷ Гак В. Г., Ганшина К. А. Указ. соч. С. 646.

¹²⁸ Robert P. Op. cit. P. 1018.

¹²⁹ Оно отсутствует, напр., в словаре: Краткий словарь современных понятий и терминов / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др.; 3-е изд., дораб. и доп. М.: Республика, 2000.

¹³⁰ Бодрийяр Ж. Система вещей. С. 95.

¹³¹ Там же. С. 96.

дизайн, не будучи вещью, может быть охарактеризован в духе бодрийяровского «машена».

Следует отметить, что концепция Бодрийера формировалась, а позже утверждалась в научном сообществе в условиях, когда складывались и приобретали широчайшую популярность еще более масштабные концепции постмодернизма, отразившие те же тенденции общественного сознания. Отметим некоторые этапные работы.

Один из основоположников постмодернизма Мишель Фуко в ставшем знаменитым труде «Слова и вещи» (1966)¹³² на обширном материале показал, что в XVI – начале XVII века, то есть при переходе от эпохи Возрождения к Новому времени, произошла смена парадигм мышления европейцев от господства принципа Великой Аналогии к утверждению принципа причинно-следственной зависимости. Но отсюда вытекает, применительно к интересующей нас проблеме, что до наступления Нового времени мышление европейцев базировалось на фундаменте обыденной культуры (ибо что такое «принцип Великой Аналогии», как не уподобление всего сложного, абстрактного, простому и понятному, то есть привычному, обыденному, окружающему людей каждый день). И ныне, по Фуко, происходит возрождение мышления по аналогии, вытесняющего парадигму Нового времени.

Именно применительно к парадигме Нового времени, сменившей когда-то принцип Великой Аналогии, крупнейший европейский философ-постмодернист Жак Деррида ввел экзотическое понятие «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм»¹³³. С этим «центризмом» и вступили в бой постмодернисты, последовательно разрушая как само представление о центре и периферии (тем самым осуществляя деконструкцию любой структуры), так и с каждым из звеньев парадигмы новоевропейской культуры, обозначенных в цепочке Деррида. Ярчайший пример такой деконструкции — фундаментальный труд Деррида «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только» (1979)¹³⁴. Конечно, можно увидеть в этой работе некую произвольную игру философской мысли. Но сам ход этой мысли отмечает весьма существенное для конца XX века явление — выход на передний план в общественном и индивидуальном ми-

¹³² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. СПб., А-сэд, 1994.

¹³³ Об этом понятии см.: Можейко М. А. Онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 545. (Мир энциклопедий).

¹³⁴ Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Минск: Современный литератор, 1999. (Классическая философская мысль).

ровоззрении обыденной культуры. На это указывает уже само название работы: введение в него образа открытки — предмета обыденной культуры — в сочетании с именами великих мыслителей, а также расширяющей до любых воображимых границ фразы «и не только». Это же подтверждается и структурированием самого текста, названиями разделов и глав. Возникает то, что Жак Делёз и Феликс Гваттари назвали «ризомой».

Это понятие должно весьма экономно обозначить современную альтернативу тому, что Деррида назвал «онто-тео-телео-фалло-фонологоцентризмом». Ж. Делёз и Ф. Гваттари ввели этот термин в специальной работе «Ризома» (1976), позже включенной ими во второй том «Капитализма и шизофрении» (1980)¹³⁵. Ризома (фр. *rhizome* — корневище) — «понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования»¹³⁶. «Корневище» они противопоставили «корню» («стержню»). Поразительно, как изложенный подход перекликается с синергетическими идеями Ильи Пригожина, который теорию самоорганизации сложных открытых систем построил на представлении о «хаосе», противопоставленном линейному «порядку». В какой мере Делёз и Гваттари знали труды Пригожина? Хотя это франкоязычный автор, его труды, наполненные математическими формулами, схемами физических, химических, биологических опытов, вряд ли могли привлечь гуманитариев. Слава Пригожина связана с присуждением ему Нобелевской премии, но это была премия по химии «за работы по термодинамике необратимых процессов, особенно за теорию диссипативных структур»¹³⁷, кроме того, она была присуждена в 1977 г., то есть год спустя после выхода «Ризомы» Делёза и Гваттари, а работы Пригожина, которые носят не специальнаучный, а общепhilософский характер, появились еще позже¹³⁸, вызвав целый поток трудов по «социокультур-

¹³⁵ См.: Deleuze G. Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie*. Mille Plateaux. P., 1980.

¹³⁶ Можейко М. А. Ризома // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 656. (Мир энциклопедий).

¹³⁷ Пригожин // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2: М–Я. М.: Прогресс, 1992. С. 251.

¹³⁸ См., напр.: Пригожин И., Стенгерс И. *Время. Хаос. Квант: К решению парадокса времени* / Пер. с англ.; 3-е изд., перераб. и испр. М.: Эдиториал УРСС, 2000.

ной синергетике»¹³⁹. Так что прямого влияния, очевидно, не было, и можно говорить лишь о типологическом схождении авторов. Однако велики и типологические расхождения. Для Пригожина хаос — характеристика системы в момент бифуркации, выбора пути развития, для Делёза и Гваттари ризома — общее состояние мира: «Мир потерял свой стержень»¹⁴⁰. Но для нас еще важнее другое расхождение. Пригожинские «хаос» и «порядок» — абстрактно-философские понятия, приобретающие в его концепции конкретно-научное содержание. А «ризома» и «стержень» Делёза и Гваттари — слова из обыденной лексики, они подчеркнута ненаучны и выбраны не по правилам создания научной терминологии (это было бы связано с парадигмой «онто-тео-телео-фаллофоно-логоцентризма», по определению Деррида), а по принципу Великой Аналогии. Так в новейшем гуманитарном знании проявляется возрождение власти обыденного сознания, обыденной культуры. Нужно подчеркнуть: речь идет не только об отдельных словах, но о самом типе мышления постмодернистов.

Отечественная наука в советский период развивалась в существенном отрыве от западной и не могла учитывать многие западные исследования, но в то же время эта изолированность помогла выдвижению новых, независимых идей. Самым передовым открытием в культурологии справедливо считать открытие М. М. Бахтина.

Вышедшая в 1965 г. книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»¹⁴¹ представляет собой труд, написанный еще в 1940 г. и открывающий новый, до того времени неизвестный значительный пласт средневековой культуры. Бахтин назвал эту культуру «смеховой», проведя литературоведческое и культурологическое исследование романа Рабле, рассмотрев «площадное слово» (божбу, клятвы, ругательства), народно-праздничные формы и образы — пиршественные образы, гротескные образы тела, а также их источники — образы материально-телесного низа. Рассматривая смеховую, карнавальную культуру, Бахтин противопоставляет ее «официальной» (церковно-феодальной) системе ценностей, определяющей повседневное существование человека в средневековом обществе. Иначе говоря, в смеховой народной культуре он обнаруживает своего рода «искажения»

¹³⁹ См., напр., статьи 45 авторов в сб.: Синергетическая парадигма: Человек и общество в условиях нестабильности / Сост. и отв. ред. О. Н. Астафьева. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

¹⁴⁰ Цит. по ст.: Можейко М. А. Ризома. С. 657.

¹⁴¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990.

обыденной культуры, происходящие в определенные периоды времени (дни карнавала). В работах философов о Бахтине, например, в известной монографии В. С. Библера «Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры»¹⁴² этот аспект отошел на второй план, уступив место общей бахтинской концепции культуры. Нас же, в связи с избранной темой диссертации, напротив, особо интересует его трактовка обыденной культуры средневековья. В сущности, здесь можно обнаружить скрытое утверждение существования особых «периодических» культур. Это не просто еще одна из разновидностей культуры, а ее новое измерение. Карнавал с его смеховым началом, как показал Бахтин, привязан в средние века к определенным дням года (как правило, к Рождеству и Пасхе). По происхождению эта периодичность связана с циклами сельскохозяйственных работ, но на Ближнем Востоке. В Европе, с ее более северной природой, карнавал отрывается от сельскохозяйственного цикла и увязывается с духовной культурой. «Периодическими» позже становятся и политическая культура (периодичность задают, например, выборы), и университетская культура¹⁴³ (периодичность смены семестров и каникул) и т. д., что дает основания говорить об этом существенном аспекте культуры повседневности, даже об особом влиянии «периодической культуры» на все типы культуры.

Не менее значимую работу проделал Ю. М. Лотман, квинтэссенцией которой можно считать посмертное издание «Бесед о русской культуре»¹⁴⁴, созданных на основе цикла лекций, прочитанных автором на телевидении. Лотман подробнейшим образом рассмотрел и описал быт и нравы, обыденную культуру России XVIII–XIX веков в контексте мировой культуры. Им рассмотрены общественная и образовательная системы, мода, этикет, обычаи (обряды), а также исторические события и личности в свете обыденной культуры. Повседневная жизнь для автора — категория историко-психологическая, система знаков, то есть в своем роде текст. И беседы Лотмана ставят своей целью научить пониманию этого текста и осознанию неразделимости бытийного и бытового. Созда-

¹⁴² Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, 1991.

¹⁴³ О понятии «университетская культура» см.: Луков Вл. А. Университетская культура // Высшее образование для XXI века: Научная конференция, Москва, МосГУ, 22–24 апреля 2004 г.: Культурологические, педагогические, психологические проблемы высшего образования. Доклады и материалы / Отв. ред. И. М. Ильинский. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2004. С. 153–160.

¹⁴⁴ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство — СПб, 1994.

ется представление о неразрывной связи глобальных явлений с повседневными, обыденными, прослеживается мысль о непрерывности культурно-исторического процесса.

Среди крупнейших достижений отечественной культурологической мысли следует признать труды А. Я. Гуревича о средневековой культуре¹⁴⁵, и исследования Г. С. Кнаббе, посвященные культуре Древнего Рима¹⁴⁶. Но обращает на себя внимание тот факт, что все эти фундаментальные работы, к которым глубоко освоены материалы обыденной культуры в сочетании с исследованием всего культурного наследия, посвящены античности (Кнаббе), европейскому средневековью (Бахтин, Гуревич), русской и западноевропейской культуре XVIII–XIX веков (Лотман). Столь же значительных работ о современности, в сущности, не появилось. Думается, это связано с некой общей установкой общетеоретического плана, очень точно сформулированной одним из глубоких мыслителей современности В. М. Межуевым в работе «Культура и история» (1977). Его идея сводится к следующему: не все созданное человеком, возделанное им, представляет собой культуру; материальное и социальное «тело» общества называют цивилизацией; культурой является лишь то из произведенного человеком, что направлено на саморазвитие и самосовершенствование человека¹⁴⁷. При таком подходе достигается выявление функции культуры в жизни человека и бытии всего человечества. Изложенная концепция составила целый этап в развитии отечественного культурологического знания.

Но при такой трактовке возникают и проблемы. Культура представлена как некий двигатель, позволяющий человеку идти вперед. Но тогда ставятся под вопрос традиции, а даже интуитивно ощущается (не говоря о теоретическом осмыслении во многих концепциях культуры), что сохранение традиций, передача их от поколения поколению — едва ли не основная функция культуры. Применительно к культуре обыденной вообще неясно, применимо ли к ней понятие «культура». То же касается множества частных случаев: можно ли говорить о культуре в словосочетаниях «культура хиппи», «культура панков», «культура сексменьшинств» и т. д. (то, что в исследованиях предстает как множест-

¹⁴⁵ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972; Его же. Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. М.: Искусство, 1990.

¹⁴⁶ Кнаббе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М.: Индрик, 1994.

¹⁴⁷ Межуев В. М. Культура и история. М., 1977. С. 11, 29 и др. (несколько иначе ставится вопрос в его новейшей работе: Межуев В. М. Философия культуры: Эпоха классики: Курс лекций / 2-е изд. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2003).

венность субкультур)? Или надо отказываться в этих и аналогичных случаях от представления о культуре, или придется пересмотреть взгляды на «самосовершенствование и саморазвитие человека», допустив плюрализм в этом вопросе (вплоть до признания «самосовершенствования» в культуре фашистской Германии). Возможно, выходом из положения было бы ограничение определения В. М. Межуева 1977 года сферой гуманистической культуры, так как саморазвитие и самосовершенствование человека относятся прежде всего к ценностям гуманизма.

Так или иначе некоторые нерешенные общетеоретические вопросы, как и определенные идеологические барьеры, мешали появлению в советский период основательных работ по культуре повседневности современного российского и западного общества.

Тем значительнее представляются появившиеся в 1970–1980-х годах работы Ю. У. Фохт-Бабушкина и других исследователей, утвердивших в науке понятие «художественная культура»¹⁴⁸. В нем была убедительно, на обширном эмпирическом материале, реализована концепция культуры, сформулированная в приведенном определении В. М. Межуева. Ю. У. Фохт-Бабушкин ввел понятие «художественный потенциал»¹⁴⁹, восприняв представление о потенциалах личности (созидательном, гносеологическом, аксиологическом, коммуникативном), сформулированное М. С. Каганом на основе идей отечественных психологов Л. С. Выготского, С. Л. Рубинштейна, Б. Г. Ананьева, А. Н. Леонтьева¹⁵⁰. Он показал, что искусство влияет на человека прежде всего через воздействие художественного потенциала на другие личностные потенциалы, тем самым развивая духовный мир человека в целом. Но, что существенно, в структуре понятия «художественная культура» оказались такие элементы, как свойства социального субъекта, которые необходимы для художественной деятельности; деятельность социального субъекта по созданию, распространению и освоению продуктов художественной культуры; продукты художественной культуры; институты, обеспечивающие деятельность по созданию, распространению и освоению продуктов ху-

¹⁴⁸ См.: Человек в мире художественной культуры: Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю. У. Фохт-Бабушкин; АН СССР, ВНИИ искусствоведения Министерства культуры СССР. М.: Наука, 1982; Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство и духовный мир человека. (Об особенностях воздействия искусства на личность). М.: Знание, 1982; а также: Лукин Ю. А. Художественная культура зрелого социализма. М., 1977; Плотников С. Н. Методологические проблемы художественной культуры: Дис... доктора филос. н. М., 1978; и др.

¹⁴⁹ Фохт-Бабушкин Ю. У. Указ. соч. С. 32.

¹⁵⁰ См.: Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974. С. 53.

дожественной культуры¹⁵¹. Иначе говоря, значимые элементы материального и социального «тела» общества, обычно относимые к «цивилизации», заняли видное место в структуре «художественной культуры», не вступая при этом в противоречие с утвердившимся в отечественной науке представлением о саморазвитии и самосовершенствовании человека как функции культуры. Это открывало путь к новому этапу изучения обыденной культуры, культуры повседневности.

Один из признаков этого нового этапа — утверждение в гуманитарном знании тезаурусного подхода, разрабатываемого культурологами и социологами (Вал. А. и Вл. А. Луковы, Т. Ф. Кузнецова, А. И. Ковалева, Д. Л. Агранат), литературоведами (И. В. Вершинин, Н. В. Соломатина, С. Н. Есин, Н. В. Захаров), специалистами в области экранных искусств и дизайна (В. М. Монетов, А. А. Останин). Далее мы охарактеризуем этот подход. Здесь же отметим, что разработка понятия «пирамида тезауруса» привела к более четкому осознанию дифференциации понятий «обыденная культура» и «культура повседневности».

Вопрос о разграничении этих понятий представляется весьма значимым. Он не был поставлен ни Шпенглером, ни Уайтом, ни историками «школы Анналов», ни ведущими отечественными культурологами, хотя анализируемый ими материал и даже его отбор дает очень много для ответа на него. Обычно в научной литературе, в выступлениях на научных конференциях граница между обыденной культурой и культурой повседневности не устанавливается, для большинства исследователей это синонимы. И можно было бы с этим вполне согласиться, пока речь идет о культуре в целом или о тех периодах ее развития, когда он не существует. Но при изучении новейшей культуры более плодотворным представляется дифференциация этих понятий.

В этом случае под «обыденной культурой» логично понимать ту сферу культурной жизни, которая связана с бытом и обыденным сознанием. Под «культурой повседневности» — весь объем культуры, актуализированной в человеческой жизнедеятельности сегодняшнего дня, здесь и сейчас.

Поясним примером. Человек встал утром, оделся, позавтракал, добрался до работы на транспорте. Все это элементы жизнедеятельности, связанные с «обыденной культурой», потребовавшие от него многочисленных специальных действий, слов, жестов, освоенных нередко до автоматизма и поэтому не замечаемых, но не перестающих от этого быть

¹⁵¹ Фохт-Бабушкин Ю. У. Введение // Человек в мире художественной культуры: Приобщение к искусству: процесс и управление. С. 4.

частью «культурного капитала» (пользуясь термином П. Бурдьё). И принял участие в научной конференции — как слушатель, докладчик, участник дискуссии. А вечером пошел в консерваторию на концерт Баха. Это явно элементы не обыденной, а другой (в данном случае — научной, художественной) культуры. Но и то и другое совместились в рамках одного дня, актуализировано, причем не в полном объеме, а только в актуальных аспектах.

Раньше такого разграничения можно было и не подчеркивать: большинство населения даже развитых стран реализовывало свою жизнь в рамках «обыденной культуры». Однако слой интеллигенции неуклонно расширялся, а для него «обыденная культура» уже не составляет основы жизнедеятельности. СМИ, прежде всего телевидение, еще более изменили ситуацию. Не меньше 2/3 населения Земли смотрят телевизор. А по телевизору показывают не только рекламу («обыденная культура»), но и кинофильмы, телеспектакли («художественная культура»), политические дебаты («политическая культура»), религиозные проповеди («религиозная культура»), научные и образовательные передачи («научная» и «образовательная культура») и т. д. Заметим, что эти виды культуры преподносятся в особой форме, учитывающей силу власти обыденного сознания. Трудно представить себе чтение работ Эйнштейна о теории относительности по радио или телевидению, но сделать передачу, где этот материал вызвал бы интерес многочисленных слушателей и зрителей, можно, и тут без элементов «обыденной культуры» не обойтись.

Так постепенно намечается масштабный переход от господства «обыденной культуры» к господству включающей ее, но и не только ее, «культуры повседневности», и телевидение играет в этом процессе определяющую роль.

МОЛОДЕЖНЫЙ ДИСКУРС И ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ

Центральной проблемой обществоведческих дисциплин остается выявление механизма взаимодействия социальных и лингвистических факторов, обуславливающих социальную дифференциацию, интеграцию, интерференцию и вариативность языка в условиях дискурса. Определенное значение для более основательного раскрытия социального и культурного феномена молодежного дискурса может внести тезаурусный научный подход концепции человека и общества.

Господствующая в конце XX — начале XXI века философия постмодерна, возникшая как реакция на несостоятельность проектов достижения абсолютной конечной истины, сделала дискурс своим центральным понятием. Постмодернизм — это определенный период в развитии культуры, наступивший после «модерна», или современности, это «транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразии духовной жизни человечества»¹⁵². 70–90-е годы — время активного становления и интеграции постмодернизма в российский культурный процесс.

Теория дискурса — одно из важнейших направлений в рамках феномена постмодернизма, методология которого оформляется на пересечении постмодернистской философии языка, семиотики, лингвистики, социологии знания, социологии культуры и когнитивной антропологии. Понятие дискурса (от позднелат. *discursus* — «рассуждение»; совр. франц. *discours* — «речь») определяется в рамках различных направлений по-разному. Данное понятие возникает в результате децентрации, рассеивания «твердых» смыслов текстов¹⁵³, оно становится основой бинарной оппозиции «текст — контекст», столь актуальной для постмодернизма.

Собственно лингвистическая природа дискурса определяется как специфический способ или специфические правила организации речевой

¹⁵² Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 8–9.

¹⁵³ Текстом современная семиотика трактует всякое художественное произведение, ценностно значимое для данной культуры (тексты кино, живописи, литературы).

деятельности текста (письменного или устного)¹⁵⁴. Следовательно, под текстом понимают преимущественно абстрактную формирующую конструкцию, под дискурсом — различные виды ее актуализации, рассматриваемые с точки зрения ментальных процессов и в связи с экстралингвистическими факторами. При таком понимании анализ дискурса выполняется в основном описательными и экспериментальными методами.

Классическое лингвистическое определение дискурса дает исследователь Н. Д. Арутюнова: «Дискурс — это связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами, текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс — это речь, «погруженная в жизнь»¹⁵⁵.

С учетом указанного определения, оперирование данным понятием возможно лишь в рамках науки о языке и различных междисциплинарных изысканий, в которых объектом является язык во всем объеме его свойств и функций. Дискурс здесь представляется понятием в аспекте своей формы. Однако дискурсивная среда представляется средой самоорганизации, обладающей креативным потенциалом не только по отношению к сфере смысла, но и функционированию социальных фактов, конструированию социальных действий.

Культурологический подход к дискурсу заключается в интерпретации дискурсов в качестве языковых практик, экстраполированных «за пределы» предложения. Текст может быть рассмотрен в событийном плане, то есть как актуализированное в речи смысловое единство предложений (употребленное в коммуникативной функции воздействия). Именно такой текст В. П. Конецкая именуется дискурсом¹⁵⁶. Структура дискурса отличается сложностью, т. к. обусловлена не только комплексом языковых и неязыковых факторов, но и целенаправленной функцией воздействия, которая актуализируется при помощи вербальных и невербальных средств. Вместе с тем, дискурс обладает определенными структурными характеристиками, которые поддаются моделированию, поскольку в дискурсе отражены не только языковые формы высказываний,

¹⁵⁴ Скоропанова И. С. Указ. соч. С. 12.

¹⁵⁵ Арутюнова Н. Д. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 136.

¹⁵⁶ Конецкая В.П. Социология коммуникации. М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. С. 74.

но и содержится оценочная информация, личностные и социальные характеристики коммуникантов, их фоновые знания.

По мере становления дискурсивного анализа как специализированной области исследований выяснилось, что значение дискурса не ограничивается вышеизложенными подходами, и во многом, понятийная нагрузка приходится на обозначение различных внеязыковых процессов. С точки зрения социологии культуры, дискурс — прежде всего, это речь, погруженная в социальный контекст¹⁵⁷. Внутри социокультурного пространства дискурсивные практики можно исследовать не только лингвистически и культурологически, прояснением содержащихся в них значений, но и социально, прояснением норм и правил, артикулирующих задействованные в разных стратегиях дискурсивные элементы.

Дискурс предстает, таким образом, как некое образование, в рамках которого осуществляется передача, восприятие и обмен информацией, а также реализуется коммуникативное взаимодействие индивидов как членов определенного социума. Дискурс — это «вербально артикулируемая форма объективации содержания сознания», социально обусловленная организация системы высказываний и действий, регулируемая «доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности»¹⁵⁸. Соответственно, молодежный дискурс — это социально обусловленная организация системы получения, восприятия, дифференциации информации, а также обмена информацией и реализации коммуникативного взаимодействия индивидов, как членов определенного социума, проходящих социализацию в возрасте от 16 до 29 лет.

Молодежный дискурс представляется некоей идентичностью, формируемой социальными процессами. Социальные процессы, направленные на поддержание идентичности, детерминируются социальной средой. Особое место в излагаемой теории занимают идеи, связанные с изучением социальных факторов, способствующих структурированию молодежного дискурса.

В свободной трансформации положений, изъятых из разных теоретических парадигм, выражается постмодернистская практика организации социологического знания: разработки Питера Бергера и Томаса Лукмана¹⁵⁹. Согласно данной теории речевые практики предстают кон-

¹⁵⁷ Усманова А.Р. Дискурсия // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 240.

¹⁵⁸ Можейко М.А., Лепин О.С. Дискурс // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 233.

¹⁵⁹ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания. М., 1995.

цептуальными механизмами поддержания символического универсума культуры и способствуют размещению индивидов в обществе. Язык предусматривает фундаментальное наложение логики на объективированный социальный мир. Это проявляется в том, что общие объективации повседневной жизни поддерживаются главным образом с помощью лингвистических обозначений.

Такое понимание возникает в результате «перенимания от другого» того мира, в котором живут и в котором происходит «постоянная и непрерывная идентификация со значимыми другими»¹⁶⁰. Приобретение специфически ролевого знания требует специфически ролевого словаря, что означает активизацию определенных семантических полей, структурных интерпретаций и речевого поведения в рамках институциональной сферы. По возникновению надобности эта совокупность значений — например, молодежной среды — будет поддерживаться легитимациями самого разного уровня, от сленгизмов до сложной «тусовочной» иерархии.

Потенциальные деятели, совершающие подобные институциональные действия, должны систематизировано знакомиться с этими значениями, для чего необходима та или иная форма образовательного процесса. Некоторая часть этого знания остается релевантной для всех, другая — лишь для определенных типов людей.

В связи с этим рациональным представляется толкование объекта исследования — молодежи как социокультурной группы — через совокупность присущих ей культурных свойств и функций. Применительно к анализу культурной идентификации субкультурный подход и подход, трактующий молодежь как носительницу психофизических свойств молодости, не отвечает функциональной стратегии исследования молодежного дискурса¹⁶¹.

Молодежь является социальной группой культурного характера, сущность особенностей которой — не в возрасте, а в социализационной неподготовленности, неполной готовности к культурной, общественной практике. Развитие молодежи имеет целью принятие социального опыта, его обновление и подготовку передачи обновленного опыта последующему поколению. Смысл молодежной активности представляется не как субкультурный «вызов» или «сопротивление» доминантной культуре, а как процесс конструирования себя, своей идентичности.

¹⁶⁰ Бергер П., Лукман Т. Указ. соч. С. 212.

¹⁶¹ Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М.: Социум, 1999. С. 23–98.

Из работ П. Бергера и Т. Лукмана следует, что в социальной практике продвижение определенного социального проекта будущего новым поколением связано, прежде всего, с осуществлением данной социальной группой захвата символического господства, позволяющего навязывать остальным выгодную для себя мировоззренческую картину. Своеобразные «центры» систематизации информации в обществе, нацеленные на обновление интерпретации микроустройства, принято именовать интеллигенцией (от лат. *intelligens* — «понимающий, знающий, умный»). Интеллигенция — это наиболее образованная часть общества, лучше других подготовленная к восприятию и ретрансляции социокультурных посланий¹⁶². Квалификационный уровень интеллигенции высок, она завершила свое образование и, в целом, располагает, включая молодые слои, накопленным предыдущими поколениями символическим «капиталом», обладает умением пользоваться максимально широким спектром приобщения к культуре.

Представленное определение явно «роднит» интеллигенцию и молодежь, получающую высшее образование (сравн. получение, усвоение и передача ценностей как основной вид профильной деятельности). Очень часто среда интеллигентов-интеллектуалов связывается с университетской, студийно-художественной, журналистско-писательской средой. Следует из проведенной параллели, что основной задачей студента высшего учебного заведения России является «осмысление человеческих жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти»¹⁶³?

Речь идет о специализированном институте высшего образования, который специально отвечает за создание, сбор, хранение и распространение информации, «законсервированной» в виде письменных сообщений, это учреждение, влияющее на процесс социализации и направляющий его (официальное средство передачи господствующих ценностей). Институт высшего образования уделяет большое внимание специфике кодов и влиянию каналов передачи сообщений на их качество и характер восприятия молодыми поколениями людей, проходящих стадию социализации, усваивающих образовательные, профессиональные, культурные и другие социальные функции. Он (институт) использует большое количество учебников, в которых явно и неявно утверждается, что

¹⁶² Степанова О. К. Понятие «интеллигенция»: судьба в символическом пространстве и во времени // Социологические исследования. — 2003. — № 1. — С. 47.

¹⁶³ Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Б. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. Сборник статей в 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 297.

образование ведет к интеллигентности, хорошей работе и денежному успеху.

Таким образом, культурная социализация предполагает стадию обучения, то есть «распредмечивания знаковых образований в процессе взаимодействия с семантической реальностью и овладения существующей системой социокультурного кода»¹⁶⁴. Приобщение к культурному наследию является необходимой предпосылкой формирования автономной установки¹⁶⁵: только по отношению к общепринятым стандартам могут развиваться и распространяться инновативные стратегии поведения. В связи с этим особую актуальность приобретают исследования конкретных факторов, условий, установок высшего учебного заведения, которые определяют становление нового социального типа личности — активного субъекта культурной социализации.

Являясь участником социального взаимодействия студент вуза включается в производство коллективно выработанных основ молодежного дискурса (содержащих определенный набор символов, ценностей и норм), утверждая себя в качестве рефлектирующего, способного к индивидуального выбору существа. Именно приобщение к культуре посредством института высшего образования сообщает аксиоматические основания для социально «правильного», рационального поведения, «повышают уровень социальной адаптивности личности»¹⁶⁶.

Связующим звеном теории молодежного дискурса выступает тезаурусный подход. Он обуславливает изучение активности осмысления действительности студентом (поле ассоциаций, семантическое поле, ядро молодежного дискурса) посредством накопления особых словарей, демонстрируя тем самым единство дискурсивных практик, знаниевых накоплений и особых поведенческих актов. Истоки данного подхода связывают с антропологической наукой второй половины XX века, испытавшей мощное воздействие учения Л. Витгенштейна, поставившего в качестве ограничителя полноты знания лингвистический барьер: человек может знать лишь то, что позволяют ему сформулировать средства используемого языка.

В лингвистических и информационных практиках тезаурус принято рассматривать в качестве семантической меры информации, как неким образом оформленное накопление, «некую совокупность сведений,

¹⁶⁴ Храпова А. А. Текст в системе коммуникативных связей общества: социально-философский анализ: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Волгоград, 1999. С. 18.

¹⁶⁵ Васильев О. Н. Социализация личности в условиях формирования информационного общества: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2000. С. 12.

¹⁶⁶ Васильев О. Н. Указ. соч. С. 19.

которыми располагает пользователь (или система)»¹⁶⁷. Тезаурус принимает, фиксирует и систематизирует семантические единицы, поступающие извне. Зафиксированное подобным образом субъективное впечатление о мире может рассматриваться как часть действительности освоенной субъектом. Тезаурус (от греч. *thesauros* — «сокровище, сокровищница») — полный систематизированный состав информации (знаний) и установок в той или иной области жизнедеятельности, позволяющий в ней ориентироваться¹⁶⁸.

Совокупность единиц — внутреннее построение тезауруса — своей фрагментарностью не способно обеспечить достойное эвристическое взаимодействие и обмен информацией между действительностью, социальной группой, индивидом и ментальными структурами. Ценность тезаурологического подхода в рамках данного исследования можно обнаружить в отборе, систематизации и хранении большого объема информации, поступающей в процессе обучения в вузе. Тезаурологическое заполнение матрицы гарантирует/обеспечивает дискурсивные практики, где концентрация «рассеянных событий» образует «строительный материал» картины мира по мере социализации и обретения социальной идентичности молодых людей.

Следовательно, для накопления релевантных «знаниевых» практик, доминант смыслового поля дискурса, образовательный процесс (как абстрактное социокультурное явление) предлагает некую игру. Игру в сортировку получаемой извне информации и впечатлений, цель которой — сделать возможным контроль над реальностью. В этом накоплении все неясное неопределенное, все что сложно или трудно осознать интерпретируется в соответствие с имеющейся «базой». Интерпретатором выступает «простой» участник образовательного процесса — молодой человек в возрасте от 16 до 29 лет, обучающийся в вузе. «Базой», в свою очередь, является объем фоновых знаний, реалий окружающего мира и общества, социальных ценностей, самооценка своего положения, психофизиологические особенности, пол, возраст, образ жизни.

Все представленные доминанты и ориентиры молодежного дискурса могут быть сведены к эффективной, функциональной и действенной метафоре молодежного дискурса. Это пластиковая бобина с видео- и аудиозаписью и непрозрачным основанием посере-

¹⁶⁷ Ковалева А. И., Луков Вал. А. Указ. соч. С. 129.

¹⁶⁸ Луков Вал. А. Тезаурологическая концепция молодежи // Социологический сборник. Выпуск 5 / Ин-т молодежи. Кафедра социологии; Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Социум, 1999. С. 9.

дине. Стержень — это антропоцентричный фундамент всех дискурсивных построений, некий «неразменный» фонд человеческого опыта (и прежде всего гуманитарного). Пленка состоит из треугольных фрагментов («кусков пирога»). Дискурсивная оболочка каждого фрагмента — социально обусловленная организация системы высказываний и действий, гарантирует компетенцию дискурсивных практик.

Внутри дискурсивных блоков располагается пленка с нанесенными на нее изображением и звуком. Каждая клетка пленки — это матричная ячейка тезауруса. По мере накопления информации оборотов пленки становится все больше. Стержень зависимости от «приходящей» или «отмирающей» информации не испытывает. Он содержит неразменный и неизменный набор сформированных представлений о себе, как о человеке.

Изображения на пленке, напротив, могут «блекнуть» и «тускнеть», по мере того, как новые обороты закрывают старые. Дискурсивная же оболочка представляется автору относительно подвижной. Она поворачивается вокруг своей оси, обуславливая критериальное наложение фрагментов пленки и их тематическое, ассоциативное совмещение. С помощью этого не только фиксируется состояние развития того или иного элемента, но и осуществляется управление социальными процессами.

При этом, чтобы зафиксировать направленность происходящих изменений достаточно пронзить требуемый слой воображаемой осью. В горизонтальной плоскости внешней поверхности ось касается лишь одного верхнего кадра (внешний стимул окружающей действительности подает импульс работе сознания), в то время как в четырехмерной плоскости ось коснулась одновременно огромного количества ассоциаций, семантических полей, воспоминаний.

Изучение современных точек зрения на молодежный дискурс позволяет выделить некоторые фрагменты «пленки», такие как: элементы криминального жаргона (включая инвективы¹⁶⁹, по причине игрового и эмоционального характера, выражающего романтичность, максимализм, жестокость и т. п.); элементы компьютерного жаргона; англоязычные элементы; сленгизмы¹⁷⁰. Внимание исследо-

¹⁶⁹ Александров Ю. К. Очерки криминальной субкультуры. 2001 // www.h-rights.ru/obj/data/200211/bbk_67.1.doc.

¹⁷⁰ По словарю Никитиной соответствующие выводы сделала Матюшенко Е. Е. // VIII региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области г. Волгограда. Волгоград: Перемена, 2004. С. 58–59.

вателей обращают на себя набор слов и фраз, нарушающих нормативную структуру высказываний, тематическую однородность дискурсов, — все это делает данные подсистемы действительно «закрытыми», понятными лишь для «посвященных». Перед нами своего рода языковая игра, которая позволяет молодому поколению самоутвердиться среди сверстников, отстраниться, отграничиться от старших.

В идеале, ценность образования как самостоятельного социального феномена, имеющего целью социокультурную, личностную и статусную привлекательность заключается в приобретении «интеллигентности», т.е. способности молодого человека постоянно черпать знания, готовности понимать другого человека и другую культуру. Традиционно считается, что «высшее образование дает знания, но не интеллигентность»¹⁷¹. Для исследования социально обусловленного процесса изучения молодежного дискурса, важным представляется групповая установка речевого поведения учащегося студента, т.е. то, что не отграничивает молодого человека от старших поколений, а объединяет с ним. По мнению В. Т. Лисовского это то, что вносит общегуманитарный блок в техническое и профильное образование¹⁷².

Ограничивая молодежный дискурс вышеперечисленными элементами, молодой человек осваивает язык просто как потребитель. Это первый шаг на пути к дискурсивной компетенции. Далее, проявление нестандартных оборотов в языке молодежи трактуется как отражение социокультурных факторов, среди которых наибольшее значение имеет утвердиться в обществе (то есть за пределами группы сверстников), проявить себя как творца, продемонстрировать свои интеллектуальные возможности. Именно такое «творческое» оперирование тезаурусом в рамках молодежного дискурса способствует пониманию смысловой и оценочной информации в конкретной социальной ситуации.

Тезаурус, таким образом, представляется конститутивным элементом дискурса (вообще, и молодежного дискурса в частности), деятельности и социальных отношений, не только как обмен информацией и репрезентативное отражение внешней действительности, объектов в мире «вещей». Это логически сочетается с признанием принципа социаль-

¹⁷¹ Социология молодежи / Под ред. В. Т. Лисовского. СПб: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. С. 163.

¹⁷² Там же. С. 131–132.

ного конструкционизма, то есть дискурсивного возведения молодым человеком социально-культурных миров.

П. Мошняга

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОК-Н-РОЛЛА В ЯПОНИИ

После окончания Второй мировой войны Япония попала под сильное влияние американской поп-культуры благодаря присутствию на территории Японии военных сил США в годы оккупации (1945–1951). Восстанавливая пострадавшую от войны экономику, Япония следила за новыми веяниями с Запада. Одним из таких новых веяний оказался американский рок-н-ролл¹⁷³, покоривший Японию в середине 50-х годов.

Как и многие страны мира, Япония попыталась привить иностранный рок на своей почве — и появился такой стиль, как рокабири (искаженное амер. «рокабилли»¹⁷⁴). Ранние японские поп-звезды представляли собой странные гибриды национального восприятия музыки и зарубежного рок-н-ролла, как например альбом Идзуми Юкимуры под названием «Хи-но Тама Рок», в которой госпожа Юкимура исполняет песню Джерри Ли Льюиса «Great Balls of Fire» на японском языке, аккомпанируемая биг-бэндом.

Ранние японские рокеры начинали с исполнения кантри и вестерн музыки в группах, которые набирали популярность в молодежных кругах в начале 50-х годов. Клубы рокабири, такие как Tennessee в токийском районе Гиндза, были заполнены молодыми людьми, танцующими рок-н-ролл под песни на японском языке. Японские рокеры также позиционировали себя как модные представители молодежи, и вскоре группы молодых людей в характерных для рокабилли кожаных пиджаках и со смазанной гелем шевелюрой, именовавших себя рокабири дзоку (клан рокабилли), можно было увидеть на улицах японских городов.

¹⁷³ Под термином «рок-н-ролл» понимается как современный американский бальный танец, так и совокупность течений поп-музыки 2-й пол. XX в., объединенных принадлежностью к молодежной субкультуре.

¹⁷⁴ «Рокабилли» — одна из разновидностей рок-музыки, является результатом слияния белого хиллбилли (кантри) с черным блюзом. Основные представители: Элвис Пресли, Джерри Ли Льюис, Микки Кертис и др.

С 8 по 14 февраля 1958 г. в Японии прошел первый рок-фестиваль Western Carnival. На этом фестивале, организованном на территории токийского театра Нитигэки, присутствовало около 45 тыс. фанатов рокабири. Блиставшие на сцене звезды рокабири: Масааки Хирао, Кэйдзиро Ямасита и Микки Кертис — так завели аудиторию, что та танцевала, кричала, рвалась на сцену, а некоторые девушки даже бросали на сцену свое нижнее белье. Сначала японские рокеры исполняли песни своих американских кумиров, однако вскоре они стали использовать национальный музыкальный материал для создания оригинального саунда, адаптируя японские народные мелодии и детские песенки для рокабири. Первой, по-настоящему оригинальной, японской рок-песней оказалась «Хоси ва Нандэмо Ситэ-иру» («Звезды знают все»), ставшая хитом в 1958 г. и открывшая дорогу другим японским рок-композициям. За пределами Японии наиболее известным представителем рокабири был Кю Сакамото, основатель группы Paradise King. В мае 1963 г. его сингл «Уэ-о Муитэ Аруко» («Пойдем же с поднятой головой») был выпущен в США под названием «Сукияки» и возглавлял Billboard pop charts на протяжении нескольких недель. Это была единственная в истории японская рок-композиция, достигшая такого большого успеха в Соединенных Штатах. Исполнитель этой песни погиб в авиакатастрофе в 1985 г.

Японские рекорд-компании в конце 50-х — начале 60-х годов вместо того, чтобы дать возможность рокерам записывать ту музыку, которая принесла им заслуженную славу, заставляли их смягчать стиль исполнения до уровня рафинированных поп-песен, иногда даже традиционного энка, которая представляет собой эмоциональную балладную музыку с текстами о печали и неудавшейся любви. После того, как СМИ распространила информацию о диких сценах с Western Carnival, стала неизбежна негативная реакция на рок-н-ролл общественности. Старшее поколение, обеспокоенное упадком традиционных ценностей среди молодежи, выступила против рок-музыки. Рокабири-группы были запрещены к показу на телевидении на два года, было весьма сложно добиться разрешения от местных властей выступлений рокеров на сцене. В это время японский рок-н-ролл был заменен идору касю (певцами-идолами), яркими поп-исполнителями, чей имидж тщательно разрабатывался рекорд-компаниями. В мае 1962 г. Японию впервые посетила с концертами известная американская инструментальная серф-рок¹⁷⁵ команда The Ven-

¹⁷⁵ «Серф-рок» или «уэст коуст-рок» («рок западного побережья»), калифорнийская разновидность рок-музыки, для которой характерны сложные вокальные аранжировки, позитивный настрой и воспевающие серфинг тексты песен. Основные представители: Beach Boys, The Ventures, The Birds и др.

tures, однако их визит был слабо освещен в японской прессе. Тем не менее к группе проявили интерес японские рокеры, которые стали имитировать саунд американцев.

Ко времени возвращения The Ventures в Японию в январе 1965 г., они уже стали признанными звездами, влияние их музыки на молодежь было огромным. Несмотря на языковой барьер, свойственный японцам в исполнении американской вокальной музыки, в стране возникли сотни студенческих ансамблей эреки (т. е. «электрогитара», от искаженного англ. «электрик»). Отечественные производители гитар не справлялись с нахлынувшим спросом на электрогитары, поэтому им приходилось связываться с крупными компаниями, такими как Victor (более известная как JVC в США), начавшими выпускать электрогитары. В 1965 г. в Японии было выпущено свыше 760 тыс. электрогитар.

Сложилась аналогичная ситуация, что и в эпоху бума рокабири в 50-е годы, а именно — истеблишмент попытался запретить эреки. Публичное исполнение музыки на электрогитаре было запрещено отделом народного образования в городе Асикага (префектура Тотиги), полиция префектуры Сидзуока останавливала танцы в стиле эреки, опираясь на Закон о контроле над действиями, которые могут отрицательно сказаться на общественной морали. Несмотря на это, бум эреки был слишком значителен, чтоб его можно было пресечь.

Заслуживают внимания два гитариста, появившиеся благодаря буму эреки, — Такэси Тэраути и Юдзо Каяма. Такэси Тэраути начинал как участник кантри и вестерн группы Jimmy Tokita & The Mountain Playboys. В 1962 г. он организовал свою первую эреки-группу The Bluejeans, в составе которой оставался до 1966 г. Пластинка группы 1966 г. под названием «Корэдзо Сэрфин» («Это Серфинг») считается первым альбомом в стиле серф-рок в Японии. После того, как Тэраути ушел из The Bluejeans, он собрал новую группу The Bunnys, с которой записал классическую песню в стиле эреки, «Test Driver». Осенью 1968 г. команда развалилась, и Тэраути организовал новую команду, используя название уже раскрученной группы, а именно — Takeshi Terauchi & The Bluejeans. Между тем, оригинальная группа The Bluejeans продолжала играть без своего прежнего лидера и даже выступала на разогреве у The Beatles на их японских концертах в 1966 г.

Стиль игры Тэраути многое перенял от The Ventures, однако он более скоростной и неистовый, грязный, свободно использующий дурной такт гитар фирмы Mosrite. В дальнейшем Тэраути пытался адаптировать такие стили, как фламенко, энка, к основному стилю эреки. Он считается первым настоящим виртуозом игры на электрогитаре в Японии.

Юдзо Каяма, сын популярных актеров кино 30-х гг. Кэна Уэхара и Ёко Кодзокура, впервые прославился в качестве молодого актера-бунтаря в молодежном сериале «Вака Дайсё» («Молодой капитан»). Под влиянием The Ventures он собрал вместе со своими друзьями-актерами группу The Launchers и начал записывать песни, выпускаемые компанией Toshiba Records. Альбомы Yuzo Kayama & the Launchers представляли собой смесь из незамысловатых любовных баллад, рассчитанных на несовершеннолетних поклонниц, и дикого эреки, любимого рокерами.

В одной из серий «Вака Дайсё» под названием «Эреки-но Вака Дайсё» («Молодой капитан электрогитары»), снятой в 1965 г., Каяма и Такэси Тэраути появляются вместе, выступая в составе The Launchers. На две самые известные инструментальные композиции Каямы, «Black Sand Beach» («Пляж из черного песка») и «Ёдзора-но Хоси» («Звезда в ночном небе»), американцы The Ventures даже сделали кавер-обработки. The Ventures были настолько впечатлены выступлениями The Launchers в их совместном турне по Японии, что подарили Каяме одну из своих гитар фирмы Mosrite с автографом. В последнее время Каяма сосредоточился, главным образом, на своей карьере актера, хотя в 1994 г. он записал римейк на собственный хит «Black Sand Beach», доказав, что его талант игры на гитаре не пропал с годами.

В июне 1966 г. The Beatles приехали в Японию для проведения серии концертов в легендарном токийском Budo Kan Hall. Подобно тому, что произошло после приезда The Ventures годом раньше, после концертов The Beatles молодые японцы стали создавать свои бит-группы¹⁷⁶ в стиле ливерпульской четверки. Конечно, влияние The Beatles и других групп British Invasion¹⁷⁷ на японский рок было заметно и до 1966 г. (существовала даже группа под названием The Tokyo Beatles, которая делала кавер-версии песен ливерпульцев с 1964 г.), но живые выступления кумиров дали сильный толчок развитию отечественных бит-групп.

Эта волна японского рока получила название Group Sounds (дословно «Звуки групп»), или GS. Считается, что термин был предложен на тв-шоу Юдзо Каямы, когда у него в гостях были Jockey Yoshikawa & The Blue Comets. Каяма пошутил над неправильным произношением Ёсикавы выражения «рок-н-ролл» — он его произносил как «лок-н-

¹⁷⁶ Группы, чьей характерной чертой является бит, т.е. четкая ритмическая пульсация.

¹⁷⁷ Под термином British Invasion («Британское вторжение») подразумевается триумфальная экспансия английской рок-музыки на американский рынок, которая продлилась с 1964 по 1967 гг. Основные представители: The Beatles, The Rolling Stones, The Kinks, The Who и др.

лорр». Ёсикава на это ответил, что японцам сложно произносить выражение «рок-н-ролл» правильно из-за двух «р» и «л»¹⁷⁸. Ёсикава предложил Каяме создать термин, который бы японцы легко произнесли, на что Каяма ответил: «Почему бы не назвать ‘рок-н-ролл’ — ‘Group Sounds’?» После этой программы СМИ и японская молодежь стала использовать это новое выражение. Первой GS пластинкой считается «Фури Фури» («Тряси-тряси»), выпущенная любительской рокабири группой The Spiders на лейбле Crown Records в мае 1965 г. Затем, в марте 1966 г., группа Jackey Yoshikawa & The Blue Comets выпустила альбом на CBS под названием «Аой Хитоми» («Голубые глаза»), который был продан в количестве более полумиллиона экземпляров и неоднократно переиздавался. Две эти пластинки сильно повлияли на японскую рок-сцену, да и на музыкальную индустрию в целом. До возникновения GS существовал такой порядок, что сочинители песен подписывали контракт с рекорд-компанией, после чего опытный музыкальный продюсер учил их, как писать собственные песни. Но были и исключения, как, например, создатель хита the Blue Comets, «Аой Хитоми», Дзюн Хасимото, который был независимым журналистом. Успех его песни помог нарушить правила музыкальной индустрии в области сочинения песен.

С этого времени GS группы перестали просто копировать своих британских и американских кумиров и стали развивать свой чисто японский стиль, характеризуемый диссонирующими азиатскими мелодиями и совмещением рафинированного балладного попа с диким грязным рок-н-роллом. В 1967 г. около 30 групп с именами, типа The Tempters, The Carnabeats, The Jaguars, The Tigers, выпустили свои дебютные альбомы. Первые GS группы были феноменально популярны в Японии: их, подобно The Beatles, повсюду преследовали истеричные фанатки, на концертах многочисленные фанаты неистово орали и буквально сходили с ума. The Tigers, The Jaguars и The Spiders даже сняли полнометражные фильмы в свою честь, с кричащими названиями, вроде «Спасите!» и «Безумный уик-энд». The Spiders пытались пробиться на мировой рынок, продавая пластинки за рубежом и выступая по странам Европы и Америки, но безуспешно. Однако, им удалось принять участие в легендарном британском ТВ-шоу «Ready Steady Go!». Несмотря на незначительные успехи The Spiders на Западе, поездки за границу помогли укрепить их статус в Японии, где сам факт поездки за границу считался признаком бешеной популярности группы. The Tigers отправились в США

¹⁷⁸ Согласный звук [p] в японском языке отличается от английского и русского языка. При его произнесении кончик языка делает один быстрый мазок около бугорков над верхними зубами. Звук получается средний между [p] и [л].

для того, чтобы снять рекламу для японского телевидения, и их пригласили для участия в шоу Эда Салливана. Это расценивалось японской прессой как прорыв японской группы на американском ТВ, однако никто не упомянул тот факт, что the Tigers были приглашены на это шоу, но не в качестве гостей, а как обыкновенные зрители.

Важно отметить различие между японскими и американскими группами: в отличие от своих западных коллег, японские команды сами не писали песен, а поручали это людям со стороны, как в случае с Дзюном Хасимото («Аой хитоми»). Вот за что блюстители чистоты японского рока отвергали GS группы как «сфабрикованные поп-продукты», подобно тому, как американские хиппи¹⁷⁹ расценивали The Monkees и другие поп-группы как «пластиковые».

Подобно старой голливудской контрактной системе в киноиндустрии, японские GS команды полностью контролировались продюсерами. Одна из крупнейших компаний, Watanabe Productions, заключала весьма жесткие и долгосрочные контракты со своими исполнителями, в том числе и со звездами рока The Tigers. В то время ходили слухи, что хотя the Tigers и имели доход в 1 млн. долларов в год, Watanabe Productions платила каждому участнику группы всего 300 долларов в месяц, а остальные деньги забирала себе. Барабанщик The Carnabeats рассказывал в одном из интервью, что ему пришлось посетить дом вокалиста Jaguars Сина Окамото инкогнито, потому как менеджмент The Carnabeats рассматривал другие группы в качестве потенциальных конкурентов и запрещал им общаться друг с другом. Хотя большинство GS хитов представляло собой любовные баллады благовоспитанных на вид молодых людей, а не политически и социально ангажированные песни нецивилизованных хиппи, движение Group Sounds было воспринято старшим поколением как угроза. Рост недовольства особенно усилился после сообщений прессы о многочисленных травмах на концерте the Tigers, проходившем в ноябре 1967 г., и историй тинэйджеров, которые сбегали из дома и преследовали своих кумиров. Давление на рок-культуру возобновилось.

В течение 1968 г. руководство школ по всей Японии стало исключать учащихся, которые были пойманы на концертах GS групп. Дело дошло до того, что учителя стали дежурить у входа на концертные площадки и отлавливать юных фанатов рок-музыки. Наиболее опасными в этом отношении рокерами были The Tigers. Местные власти налагали

¹⁷⁹ Хиппи — бунтарское молодежное движение 1960-70-х гг., возникшее в США. Хиппи исповедовали мир и любовь, критиковали структуры и институты общества (истэблшмент). Термин «хиппи» также используется для обозначения длинноволосого, неопрятного потребителя наркотических веществ.

запрет на проведение GS концертов, а к концу 1967 г. компания NHK запретила трансляцию рок-выступлений по радио.

Этот запрет распространился на 500 радио станций и более 370 станций компании NHK. NHK получала тысячи гневных писем от родителей, которые были возмущены тем, что видели по телевизору своих детей, орущих во время выступлений музыкантов, отрывающих пуговицы от их пиджаков и дергающих их за волосы. Запрет ошеломил не только фанатов, но и самих музыкантов, но ненадолго, поскольку этот период времени характеризуется всплеском популярности GS групп. Как это ни странно, запрет не отразился на The Blue Comets, которых выделила компания NHK как пример того, какими должны быть настоящие рок-музыканты — короткая стрижка, консервативная одежда, пристойное поведение. Фанатов группы хвалили за их примерное поведение на концертах. То, что казалось признанием команды в конечном счете разрушило их карьеру, так как фанаты начали бойкотировать пластинки этих «предателей», чьи выступления продолжали транслироваться по NHK. Тем не менее после 10 бесславных месяцев The Blue Comets выпустили сингл, который вновь оказался в десятке музыкальных хитов.

В конечном счете, бум GS исчерпал себя не только по причине стремления истеблишмента искоренить «угрозу» GS. В начале 1969 г. было подсчитано, что в Японии существовало более 2000 GS групп, слишком много для столь малого японского рынка. Рекорд-компании подписывали контракты с малоизвестными рок-группами, надеясь заработать на них много денег, так же как в свое время на The Spiders или The Tempters. Стремясь продать больше пластинок, многие команды стали подражать обаятельному имиджу наиболее популярных западных групп, чтобы привлечь внимание молодых фанатов. Качество музыки этих исполнителей ухудшилось, и любители рок-н-ролла стали отдавать предпочтение более тяжелой ее разновидности, т. н. «New Rock» («Новый рок»), японскому аналогу западного хард-рока¹⁸⁰. Таким образом, к 1971 г. большинство команд Group Sounds развалилось.

¹⁸⁰ Хард-рок («тяжелый рок») — стиль рок-музыки, оформившийся в 1970-е гг. Отличительной чертой хард-рока является жесткий и тяжелый саунд, достигаемый за счет *overdrive* («перегруженный») и *distortion* («искаженный») эффектов звучания гитары. Основные представители: Led Zeppelin, Джимми Хендрикс, Black Sabbath и др.

СОДЕРЖАНИЕ

- Луков Вал. А., Луков Вл. А.* К теории тезаурусного подхода...3
- Кузнецова Т. Ф.* Историзм и движение к тезаурусному анализу...7
- Есин С. Н.* Писательский тезаурус...12
- Вершинин И. В.* Принцип дополнительности и вопросы соотношения научных подходов в исследовании мировой литературы...14
- Луков Вл. А.* Методологический баланс историко-теоретического и тезаурусного подходов...16
- Симаков В. С.* Дон Кихот апокрифический, или О чем не сказал Сервантес...19
- Каблуков В. В.* Текст трагедии Шекспира «Гамлет» в метасознании русской лирики первой трети XX века...20
- Киричук Е. В.* Трансформация классического тезауруса в символистской драме: спор о Платоне и Аристотеле...36
- Тарасов А. Б.* Моделирование мира «нового» праведничества: тезаурусы А. Платонова и М. Цветаевой... 45
- Луков М. В.* Культура повседневности как теоретическое понятие...54
- Русанова А. Г.* Молодежный дискурс и тезаурусный подход: точки соприкосновения...75
- Мошняга П.* Возникновение рок-н-ролла в Японии...84

Авторы:

- Вершинин И. В.* — доктор филологических наук, профессор, ректор Самарского государственного педагогического университета
Есин С. Н. — кандидат филологических наук, профессор, ректор Литературного института им. А. М. Горького
Каблуков В. В. — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин Московского гуманитарного университета
Киричук Е. В. — кандидат филологических наук, доцент Омского государственного университета
Кузнецова Т. Ф. — доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой культурологии Московского педагогического государственного университета
Луков Вал. А. — доктор философских наук, профессор, заместитель ректора Московского гуманитарного университета, директор Института гуманитарных исследований МосГУ
Луков Вл. А. — доктор филологических наук, профессор, гл. научный сотрудник Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета
Луков М. В. — аспирант кафедры культурологии Московского гуманитарного университета
Мошняга П. — студент Института стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова
Русанова А. Г. — соискатель (Волгоград) кафедры социологии Московского гуманитарного университета
Симаков В. С. — кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета
Тарасов А. Б. — кандидат филологических наук, начальник Управления координации научных исследований Московского гуманитарного университета, ст. научный сотрудник Института гуманитарных исследований МосГУ

Научное издание

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 2

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 20.12.2005 г. Формат 60X84 1/16 Усл. печ. л. 5,75

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1