



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА
HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY of RUSSIA

ISSN 2687-1262

**ЖУРНАЛ ИНТЕГРАТИВНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ**

JOURNAL OF INTEGRATIVE CULTURAL STUDIES

T. 1 № 2 2019

Vol. 1 No. 2 2019



1797

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
Herzen State Pedagogical University of Russia

iik-journal.ru
ISSN 2687-1262 (online)
DOI 10.33910/2687-1262-2019-1-2
2019. Том 1, № 2
2019. Vol. 1, no. 2

Журнал интегративных исследований культуры Journal of Integrative Cultural Studies

Свидетельство о регистрации СМИ [ЭЛ № ФС 77 - 74249](#),
выдано Роскомнадзором 09.11.2018

Рецензируемое научное издание

Журнал открытого доступа

Учрежден в 2018 году

Выходит 2 раза в год

16+

Registration certificate [EL No. FS 77 - 74249](#),
issued by Roskomnadzor on 9 November 2018

Peer-reviewed journal

Open Access

Published since 2018

2 issues per year

16+

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Телефон: +7 (812) 312-17-41

Publishing house of Herzen State Pedagogical
University of Russia
48 Moyka Emb., St Petersburg 191186, Russia
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Phone: +7 (812) 312-17-41

Объем 2,89 Мб

Подписано к использованию 20.11.2019

Published at 20.11.2019

При использовании любых фрагментов ссылка
на «Журнал интегративных исследований культуры»
и на авторов материала обязательна.

The contents of this journal may not be used in any way
without a reference to the “Journal of Integrative Cultural
Studies” and the author(s) of the material in question.

Редактор *В. М. Махтина*
Редактор английского текста *О. В. Колотина*
Редактор немецкого текста *Н. В. Нечаева*
Корректор *А. Ю. Гладкова*
Оформление обложки *О. В. Рудневой*
Верстка *А. М. Ходан*

Санкт-Петербург, 2019
© Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, 2019

Редакционная коллегия

Главный редактор

И. И. Докучаев (Санкт-Петербург, Россия)

Зам. главного редактора

А. Л. Вольский (Санкт-Петербург, Россия)

Ответственный редактор

О. А. Янутш (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Бондарев (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Венкова (Санкт-Петербург, Россия)

А.-К. И. Забулионите (Санкт-Петербург, Россия)

Д. Йонкус (Каунас, Литва)

И. В. Леонов (Санкт-Петербург, Россия)

М. Л. Магидович (Санкт-Петербург, Россия)

Л. В. Никифорова (Санкт-Петербург, Россия)

Л. А. Прыткова (Бишкек, Кыргызстан)

С. А. Савицкий (Санкт-Петербург, Россия)

Д. М. Соболев (Хайфа, Израиль)

К. Фейгельсон (Париж, Франция)

А. Ю. Чукуров (Санкт-Петербург, Россия)

Редакционный совет

Председатель ред. совета

Х. Бирус (Бремен, ФРГ)

Т. В. Артемьева (Санкт-Петербург, Россия)

И. М. Быховская (Москва, Россия)

А. Л. Вассоевич (Санкт-Петербург, Россия)

Ж. Долгурсурэн (Улан-Батор, Монголия)

Г. В. Драч (Ростов-на-Дону, Россия)

А. И. Жеребин (Санкт-Петербург, Россия)

В. К. Кантор (Москва, Россия)

И. В. Кондаков (Москва, Россия)

Я. Марзие (Тегеран, Иран)

Л. М. Мосолова (Санкт-Петербург, Россия)

А. А. Павильч (Минск, Республика Беларусь)

Х. Рудлофф (Фрайбург, Германия)

Л. Рязанова-Кларк (Эдинбург, Великобритания)

И. П. Смирнов (Германия)

И. О. Шайтанов (Москва, Россия)

Editorial Board

Editor-in-chief

Ilya I. Dokuchaev (St Petersburg, Russia)

Deputy Editor-in-chief

Alexei L. Volsky (St Petersburg, Russia)

Executive Editor

Olga A. Yanutsh (St Petersburg, Russia)

Alexey V. Bondarev (St Petersburg, Russia)

Alina V. Venkova (St Petersburg, Russia)

Audra-Christina I. Zabulionyte (St Petersburg, Russia)

Dalyus Yonkus (Kaunas, Lithuania)

Ivan V. Leonov (St Petersburg, Russia)

Marina L. Magidovich (St Petersburg, Russia)

Larisa V. Nikiforova (St Petersburg, Russia)

Lyudmila A. Prytkova (Bishkek, Kyrgyzstan)

Stanislav A. Savitsky (St Petersburg, Russia)

Denis M. Sobolev (Haifa, Israel)

Christian Feigelson (Paris, France)

Andrei Yu. Chukurov (St Petersburg, Russia)

Advisory Board

Chairman of the Advisory Board

Hendrick Birus (Bremen, Germany)

Tatyana V. Artemyeva (St Petersburg, Russia)

Irina M. Bykhovskaya (Moscow, Russia)

Andrey L. Vassoyevich (St Petersburg, Russia)

Zhamyan Dolgorsuren (Ulan Bator, Mongolia)

Gennadiy V. Drach (Rostov-on-Don, Russia)

Alexey I. Zherebin (St Petersburg, Russia)

Vladimir K. Kantor (Moscow, Russia)

Igor V. Kondakov (Moscow, Russia)

Yakhyapur Marziye (Tehran, Iran)

Lyubov M. Mosolova (St Petersburg, Russia)

Alexandr A. Pavilch (Minsk, Belarus)

Holger Rudloff (Freiburg, Germany)

Larissa Ryazanova-Clarke (Edinburgh, United Kingdom)

Igor P. Smirnov (Germany)

Igor O. Shaytanov (Moscow, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

Семиотика культуры	94
<i>Birus H.</i> Was man von Erich Auerbachs <i>Mimesis</i> lernen kann — und was eher nicht. Eine persönliche Reflexion	94
<i>Иващенко Я. С.</i> Традиционные обряды кормления: морфология, семантика, эволюция	105
Диалогика культуры	116
<i>Аствацатуров А. Г.</i> Роберт Шуман и Жан Поль	116
<i>Брейтман А. С.</i> Репрессии и рефлексия: к 100-летию А. И. Солженицына	127
Аксиология культуры	134
<i>Юдина В. И.</i> Музыкальная культура провинциального города в оптике художественной урбанистики. К постановке проблемы	134
Герменевтика культуры	141
<i>Докучаев И. И.</i> Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой. Часть 2	141
Историческая типология культуры	156
<i>Иванов А. А.</i> Частное vs всеобщее в дневниках русской интеллигенции XIX века (А. И. Герцен и Н. А. Добролюбов)	156
<i>Федчук Д. А.</i> Итальянская барочная опера как событие	164
Философия культуры	171
<i>Ахромеева Т. С., Малинецкий Г. Г.</i> Счастье, гуманитарно-технологическая революция и культурный вызов	171

CONTENTS

Semiotics of culture	94
<i>Birus H.</i> What we can — and cannot — learn from Erich Auerbach's <i>Mimesis</i> : A personal reflection	94
<i>Ivashchenko Ya. S.</i> Traditional rites of feeding: Morphology, meaning, evolution.....	105
Dialogics of culture	116
<i>Astvazaturov A. G.</i> Robert Schumann and Jean Paul.....	116
<i>Breitman A. S.</i> Repression and reflection: On the 100 th anniversary of A. I. Solzhenitsyn	127
Axiology of culture	134
<i>Yudina V. I.</i> Musical culture of a provincial city through the lens of artistic urbanism. On the problem statement	134
Hermeneutics of culture	141
<i>Dokuchaev I. I.</i> The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book. Part 2.....	141
Historical typology of culture	156
<i>Ivanov A. A.</i> Private vs universal in the diaries of the 19 th century Russian intelligentsia (A. I. Herzen and N. A. Dobrolyubov)	156
<i>Fedchuk D. A.</i> Italian baroque opera and event.....	164
Philosophy of culture	171
<i>Akhromeeva T. S., Malinetskiy G. G.</i> Happiness, the humanitarian technological revolution and the cultural challenge.....	171

Was man von Erich Auerbachs *Mimesis* lernen kann — und was eher nicht. Eine persönliche Reflexion

H. Birus✉¹

¹ Jacobs Universität Bremen, Campus Ring 1, Bremen 28759, Deutschland

Für das Zitieren:

Birus, H. (2019) Was man von Erich Auerbachs *Mimesis* lernen kann — und was eher nicht. Eine persönliche Reflexion. *Journal of Integrative Cultural Studies*, Bd. 1, Nr. 2, S. 94–104. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-94-104

Erhalten am 24. September 2019; von Experten begutachtet am 27. Oktober 2020; akzeptiert am 29. Oktober 2020.

Copyright: © Der Autor (2019). Veröffentlicht von der Staatlichen Pädagogischen Herzen Universität, Russland. Offener Zugang unter CC BY-NC License 4.0.

Zusammenfassung. Auerbachs *Mimesis* wird heutzutage oft als altmodisch und naiv abgetan. In jüngster Zeit wurde dieses Buch über die *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* aber von prominenten Literaturwissenschaftlern in den USA (E. Said, F. Jameson, S. Greenblatt) als eine neue Weise, die Geschichte der westlichen Literatur zu schreiben, gerühmt. Auerbach selbst sah die Stärke seines Buchs nicht in der Arbeit des Begriffes, sondern in der Vermittlung lebendiger Anschauungen mittels eines vergleichenden *close reading* kürzerer Textausschnitte aus mehr als zwei Jahrtausenden von Literaturgeschichte. Aber diese programmatische Theorielosigkeit trägt. Denn ohne terminologischen Aufwand gelingt es ihm, philosophische Konzeptionen Platos und Aristoteles', Descartes' und Kants literaturwissenschaftlich nutzbar zu machen. Dies gilt vor allem für seine stillschweigende Anknüpfung an die Schleiermachersche Hermeneutik: sein Programm der ‚grammatischen Interpretation‘, seine ‚comparative Methode‘ wie überhaupt seine Fundierung der Auslegung schriftlicher Werke durch die Auslegung des ‚bedeutsamen Gesprächs‘. Wie luzide Auerbach hinsichtlich seines eigenen *modus operandi* war, zeigt sein abschließender Vergleich des Vorgehens moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen, das er nun an seiner eigenen Untersuchung exemplifiziert. Wenn diese, wegen Auerbachs erzwungener Emigration in Istanbul, nur gelegentlich auf die Einzelforschung Bezug nehmen kann und so beispielsweise hinsichtlich des Isaak-Opfers (Kap. 1) Defizite zur gleichzeitigen alttestamentlichen Wissenschaft (z. B. G. von Rad) aufweist, so sind seine Interpretationen doch generell so anschlussfähig, dass solche einzelwissenschaftlichen Ergebnisse durchaus in den größeren Zusammenhang der Wirklichkeitsdarstellung in der abendländischen Literatur integrierbar erscheinen.

Schlüsselwörter: Erich Auerbach, Hermeneutik, Mimesis, Interpretation, close reading, Komparatistik.

What we can — and cannot — learn from Erich Auerbach's *Mimesis*: A personal reflection

H. Birus✉¹

¹ Jacobs University Bremen, Campus Ring 1, Bremen 28759, Germany

For citation: Birus, H. (2019) What we can — and cannot — learn from Erich Auerbach's *Mimesis*: A personal reflection. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 94-104. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-94-104

Received 24 September 2019; reviewed 27 October 2020; accepted 29 October 2020.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. Since it was first published Auerbach's *Mimesis* has often been dismissed as old-fashioned and naïve. In recent years, however, prominent literary scholars in the USA (E. Said, F. Jameson, S. Greenblatt) have praised this book on "The Representation of Reality in Western Literature" as a new way of writing the history of the literature of the West. Auerbach himself saw his book's strength not in its conceptual theses, but in its presentation of vivid perceptions derived from comparative "close readings" of short extracts of texts from more than two millennia. However, this programmatic disavowal of theory is misleading. Auerbach contrives to put philosophical ideas of Plato, Aristotle, Descartes and Kant to literary critical use with a minimum of specialist vocabulary. This is especially true of his tacit debt to the hermeneutics of Friedrich Schleiermacher: his programme of "grammatical interpretation", his "comparative method" and indeed his foundation of the exegesis of written works on the exegesis of "significant dialogue". Auerbach's parting comparison between the approaches of modern writers and those of some modern philologists, of which his own research is an exemplar, shows how clearly he understood his own *modus operandi*. Auerbach can only occasionally refer to the works of specific research due to his precarious situation as an emigrant in Istanbul, and thus, for example, exhibits in his analysis of the sacrifice of Isaac (Chapter 1) his deficiencies in contemporary Old Testament scholarship (e. g. of G. von Rad). Yet his general thesis is so robust and adaptable that the scholarship he omitted from particular disciplines may still be fully integrated into the overall structure of his analysis of the representation of reality in Western literature.

Keywords: Erich Auerbach, hermeneutics, mimesis, interpretation, close reading, comparativistics.

Erich Auerbachs *Mimesis* (Auerbach 1964) ist von prominenten amerikanischen Literaturtheoretikern in den höchsten Tönen gelobt worden. So von dem Neomarxisten Fredric Jameson als „one of the half dozen most important literary-critical works of the twentieth century“, und zwar mit der Begründung: „To say that it constitutes virtually a history of Western literature is to omit adding that it writes that history in a way that is still new and stimulating, with nothing of the manual about it, a synchronic kind of history with which we are only just now catching up“ (Auerbach 2003). Oder von Stephen Greenblatt, einem der Mitbegründer des 'New Historicism', mit den Worten: "For me, as for many others, this hugely ambitious, wise account of the representation of reality in Western literature, at once a celebration and a lament, is one of the essential works of literary criticism" (Said 2003, XXIV).

Aber spricht nicht der im Untertitel *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* unmissverständlich signalisierte Eurozentrismus

gegen seine Aufnahme ins Kern-Curriculum der Literaturwissenschaft? Edward Said jedenfalls hat er nicht daran gehindert, dieses Werk mit einer fast 30seitigen rühmenden „Introduction“ zu versehen. Denn zwar charakterisiert er Auerbach als „a man with a mission, a European (and Eurocentric) mission it is true, but something he deeply believed in for its emphasis on the unity of human history, the possibility of understanding inimical and perhaps even hostile others despite the bellicosity of modern cultures and nationalisms, and the optimism with which one could enter into the inner life of a distant author or historical epoch even with a healthy awareness of one's limitations of perspective and insufficiency of knowledge“ (Said 2003, XVI). Deshalb rühmt Said in seiner späten Einleitung zu seinem *Orientalism* Auerbachs "profound humanistic spirit deployed with generosity and, if I may use the word, hospitality. Thus the interpreter's mind actively makes a place in it for a foreign Other. And this creative making of a place for works that are otherwise alien and distant is the most

important facet of the interpreter's philological mission" (Said 2003, XXIV).

Andererseits, wenn Said betont: "Auerbach offers no system, no shortcut to what he puts before us as a history of the representation of reality in Western literature. From a contemporary standpoint there is something impossibly naive, if not outrageous, that hotly contested terms like 'Western,' 'reality,' and 'representation' — each of which has recently brought forth literally acres of disputatious prose among critics and philosophers — are left to stand on their own, unadorned and unqualified", (Said 2003, XXXII) so stellt sich die Frage, was man überhaupt von *Mimesis* methodisch lernen könne. Leichter zu beantworten ist die konträre Frage, was man von diesem Werk nicht lernen könne. Denn diese hat Auerbach selbst in seinen 6 Jahre später verfassten *Epilegomena zu Mimesis* unmissverständlich beantwortet, wenn er kopfschüttelnd, wenn nicht gar belustigt, Ernst Robert Curtius' Einwände dahingehend zusammenfasst: „Er sieht in dem Buch ein Lehrgebäude, er sucht sich daraus Thesen zusammen und will sie widerlegen. Aber das Buch ist kein Lehrgebäude; es will Anschauungen bieten, und die sehr elastischen Gedanken oder Vorstellungen, die es zusammenhalten, können nicht in einzelnen isolierten Sätzen erfasst oder widerlegt werden“ (Auerbach 1954, 5).

„Oft ist gesagt worden, daß meine Begriffsbildung nicht eindeutig sei, und daß die Ausdrücke, die ich für Ordnungskategorien benutze, einer schärferen Definition bedürften. Es ist wahr, daß ich diese termini nicht definiere, ja sogar daß ich in ihrem Gebrauch nicht durchaus konsequent bin. Das ist absichtlich und methodisch geschehen. Meine Bemühung um Genauigkeit bezieht sich auf das Einzelne und Konkrete. Das Allgemeine hingegen, welches die Phänomene vergleicht, zusammenstellt oder gegeneinander abgrenzt, sollte elastisch und locker sein; es sollte sich nach äußerster Möglichkeit dem jeweils Einzelnen fügen, und ist jeweils nur aus dem Zusammenhang zu verstehen. Identität und strenge Gesetzmäßigkeit gibt es in der Geistesgeschichte nicht, und abstrakt zusammenfassende Begriffe verfälschen oder zerstören die Phänomene. Das Ordnen muß so geschehen, daß es das individuelle Phänomen frei entfaltet leben läßt. Wäre es möglich, so hätte ich überhaupt keine allgemeinen Ausdrücke gebraucht, sondern den Gedanken rein aus der Darstellung einer Abfolge von Einzelfnem dem Leser suggeriert. Das ist nicht möglich; so benutzte ich einige vielgebrauchte Worte wie Realismus und Moralismus, und führte, von meinem Gegenstand genötigt, sogar zwei wenig gebräuchliche ein: Stiltrennung und Stilmischung. Daß sie alle, besonders aber die viel gebrauchten,

alles und nichts bezeichnen, war mir vollkommen deutlich; erst aus dem Zusammenhang, und zwar aus dem jeweiligen Zusammenhang, sollten sie ihren Sinn gewinnen“ (Auerbach 1954, 15).

Was ihn nicht daran hindert zu betonen: „Das Begriffspaar Stiltrennung — Stilmischung ist eines der Themen meines Buches und hat durch die zwanzig Kapitel hindurch, von der Genesis bis zu Virginia Woolf, stets die gleiche Bedeutung“ (Auerbach 1964, 6).

Wenn nicht die Arbeit des Begriffs, was also können wir von Auerbachs *Mimesis* lernen? Ich werde versuchen, diese Frage zunächst ganz persönlich zu beantworten. Denn die frühe Lektüre dieses Buchs ist für meinen ganzen Weg als Literaturwissenschaftler bestimmend gewesen. Seine wichtigste Lehre für mich war: Keine gehaltvolle Literaturwissenschaft ohne umfassende Belesenheit. Hatte mich vor allem mein Interesse an der Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts zur Flucht aus der DDR motiviert, so dass ich mich nur von Joyces *Ulysses* aus für Homers *Odyssee* oder angeregt durch Arno Schmidts Radioessays für Wieland, Jean Paul und andere Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts interessierte, so eröffnete mir Auerbachs Buch den weiten Horizont der europäischen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. So dass ich versuchte, all die zitierten Textausschnitte in ihrem originalen Kontext kennenzulernen, und zwar, Auerbachs Beispiel folgend, in zuverlässigen Übersetzungen wie im Original.

War mir Auerbachs *Mimesis* bis dahin nur durch Bibliotheksexemplare zugänglich gewesen, so konnte ich mir 1964 die soeben erschienene 3. Auflage erwerben. Die Anstreichungen und Notizen in diesem Exemplar bezeugen meine unverminderte Bewunderung für diese europäische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen. Und zugleich belegen sie mein aus der Lektüre der russischen Formalisten und Strukturalisten, aber auch Heideggers, Benjamins und Adornos resultierendes Befremden über ihre Darstellungsform:

„This is how the text of Erich Auerbach's great book *Mimesis* [...] begins: no pages of acknowledgments, no methodological foreword, no theoretical introduction“ (Gallagher, Greenblatt 2000, 31).

Was ich damals vor allem an Auerbachs Verfahren bewunderte, das war der redende Gestus — gleich vom ersten Satz des ersten Kapitels an: „Die Leser der *Odyssee* erinnern sich der wohl vorbereiteten und ergreifenden Szene im 19. Gesange [...]“ (Auerbach 1964, 5), dessen Schluss nicht minder persönlich beginnt: „Wir haben die beiden Texte, und im Anschluss daran die beiden Stilarten, die sie verkörpern, miteinander verglichen, um einen Ausgangspunkt für Versuche über die literarische

Darstellung des Wirklichen in der europäischen Kultur zu gewinnen“ (Auerbach 1964, 26). Später fand ich diese Bewunderung im Schlusssatz der *Epilegomena zu Mimesis* bestätigt: „*Mimesis* ist ganz bewußt ein Buch, das ein bestimmter Mensch, in einer bestimmten Lage, zu Anfang der 1940er Jahre geschrieben hat“ (Auerbach 1954, 18). So und nicht anders, davon war ich überzeugt, müsste über Literatur geschrieben werden.

Doch dies allein würde kaum genügen, um *Mimesis* ins Kern-Curriculum der Literaturwissenschaft aufzunehmen. Was also ist Auerbachs Methode in diesem Buch? Said sieht dieses ganz in der Dilthey-Tradition (Said 2003, XI). Was den von Auerbach proklamierten Sonderstatus der Geisteswissenschaften gegenüber den exakten Naturwissenschaften angeht, so mag dies zutreffen; doch praktiziert Auerbach (anders als Said unterstellt: Said 2003, XXV) keineswegs eine *Einfühlungs-Hermeneutik*. Andererseits findet sich in Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* kein einziges Beispiel einer eindringlichen *explication du texte*, wie sie die Basis der Einzelinterpretationen von Auerbachs *Mimesis* bildet. Freilich nicht aller; denn es gibt in diesem Buch auch Kapitel, die nicht wirklich auf einem *close reading* basieren, wie etwas *XIII. Der müde Prinz*, das zwar von einer Szene aus Shakespeares *Henry IV* ausgeht, aber bei der Erörterung der „Elemente der Stilmischung“ (Auerbach 1964, 298) rasch zu anderen Shakespeare-Tragödien springt, oder das Kapitel *XVII. Musikus Miller*, in dem Auerbach seine geistesgeschichtlichen Befunde weniger aus der einleitend zitierten Szene aus Schillers *Kabale und Liebe* sowie später aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gewinnt, als vielmehr — gestützt vor allem auf Friedrich Meineckes *Entstehung des Historismus* und Hermann August Korffs *Geist der Goethezeit* — an sie heranträgt. Was seine heftige Kritik (Said vermerkt kritisch den „somewhat judgmental tone“ des Kapitels und besonders das „harshest treatment“ Goethes — Said 2003, XXVIII) am deutschen Sonderweg in Sachen Realismus nicht überzeugender macht.

Wie also verfährt Auerbach gleich im ersten Kapitel? — Wenn der Leser hier mit dem ersten Satz aufgefordert wird, sich einer einzelnen Szene — der Fußwaschung des Odysseus — zu erinnern, so setzt das seine (wie auch immer vage) Kenntnis der *Odyssee* voraus; ebenso dann im zweiten Beispiel des alttestamentlichen Isaak-Opfers die Kenntnis des 1. Buchs Mose. Auerbach folgt damit implizit Schleiermachers, vor allem in seinen Platon-Einleitungen praktizierter, Maxime:

„Auch innerhalb einer einzelnen Schrift kann das Einzelne nur aus dem Ganzen verstanden werden, und es muß deßhalb eine cursorische Lesung

um einen Überblick des Ganzen zu erhalten der genaueren Auslegung vorangehen“ (Schleiermacher 2012, 131).

Freilich wird dieser „größer[e] Zusammenhang“ (Schleiermacher 2012, 77) — sei es die Heimkehrgeschichte des Odysseus, seien es die Verheißungen an Abraham — von Auerbach hier nicht eigens expliziert. Stattdessen belässt er es bei einer strukturierten Nacherzählung der jeweiligen Textpassage. So lautet der erste Absatz von *Mimesis*:

„Die Leser der Odyssee erinnern sich der wohl-vorbereiteten und ergreifenden Szene im 19. Gesange, in der die alte Schaffnerin Eurykleia den heimgekehrten Odysseus, dessen Amme sie einst war, an einer Narbe am Schenkel wiedererkennt. Der Fremdling hat Penelopes Wohlwollen gewonnen; nach seinem Wunsch befiehlt sie der Schaffnerin, ihm die Füße zu waschen, wie dies in allen alten Geschichten als erste Pflicht der Gastlichkeit gegenüber dem müden Wanderer üblich ist; Eurykleia macht sich daran, das Wasser zu holen und kaltes mit warmem zu mischen, indes sie traurig von dem verschollenen Herren spricht, der wohl das gleiche Alter haben möge wie der Gast, der jetzt vielleicht auch, wie er, irgendwo als armer Fremdling umherirre — dabei bemerkt sie, wie erstaunlich ähnlich ihm der Gast sehe — indes Odysseus sich seiner Narbe erinnert und abseits ins Dunkle rückt, um die nun nicht mehr vermeidbare, ihm aber noch nicht erwünschte Wiedererkennung wenigstens vor Penelope zu verbergen. Kaum hat die Alte die Narbe ertastet, läßt sie in freudigem Schreck den Fuß ins Becken zurückfallen, das Wasser fließt über, sie will in Jubel ausbrechen; mit leisen Schmeichel- und Drohworten hält Odysseus sie zurück; sie faßt sich und unterdrückt ihre Bewegung. Penelope, deren Aufmerksamkeit zudem durch Athenes Vorsorge von dem Vorgang abgelenkt wurde, hat nichts gemerkt“ (Auerbach 1964, 5).

Diese Nacherzählung soll das klare Verständnis der Textpassage durch den Leser gewährleisten, bevor eine Analyse ihrer Details unternommen wird. Wenn Auerbach später über die eindringliche Wirkung einer von ihm vorgestellten spätmittelalterlichen Trostschrift schreibt: „Dieser Gesamteindruck ist beim Leser spontan und sehr stark; ich will versuchen, die einzelnen Elemente, die ihn hervorbringen, deutlich zu machen“ (Auerbach 1964, 230), so benutzt er die auf Descartes zurückgehende und noch für Kant¹ leitende Unterscheidung von 'klarer' und 'deutlicher' Erkenntnis:

¹ „Alle klaren Vorstellungen [...] können nun unterschieden werden in Ansehung der *Deutlichkeit* und *Undeutlichkeit*. Sind wir uns der ganzen Vorstellung bewußt, nicht aber des Mannigfaltigen, das in ihr enthalten ist: so ist die Vorstellung undeutlich. Zur Erläuterung der Sache zuerst ein Beispiel in der Anschauung. —

„Denn zu einer Erkenntnis (perceptio), auf die ein sicheres und unzweifelhaftes Urteil gestützt werden kann, gehört nicht bloß Klarheit, sondern auch Deutlichkeit. *Klar* (clara) nenne ich die Erkenntnis, welche dem aufmerkenden Geiste gegenwärtig und offenkundig ist, wie man das klar gesehen nennt, was dem schauenden Auge gegenwärtig ist und dasselbe hinreichend kräftig und offenkundig erregt. *Deutlich* (distincta) nenne ich aber die Erkenntnis, welche, bei Voraussetzung der Stufe der Klarheit, von allen übrigen so getrennt und unterschieden (sejuncta et praecisa) ist, daß sie gar keine andren als klare Merkmale in sich enthält“ (Descartes 1965, 15).

Aus welchen Ressourcen gewinnt nun Auerbach die 'klaren Merkmale' der von ihm zu analysierenden Texte? Zunächst durch die Aktivierung unseres alltäglichen Situationsverstehens. Dann aber genauer unseres Verstehens der Kommunikationssituation und der ihr zugehörigen Sprechweisen, denn Auerbach fährt fort:

„Dies alles wird genau ausgeformt und mit Muße erzählt. In ausführlicher, fließender, direkter Rede geben die beiden Frauen ihre Gefühle kund; obgleich es Gefühle sind, ein wenig nur mit allgemeinsten Betrachtung des Menschenschicksals vermischt, ist die syntaktische Verbindung zwischen ihren Teilen vollkommen klar; kein Umriß verschwimmt. Auch für wohlgeordnete, jedes Gelenk zeigende, gleichmäßig beleuchtende Beschreibung der Geräte, Handreichungen und Gesten ist Raum und Zeit reichlich vorhanden; selbst in dem dramatischen Augenblick des Wiedererkennens wird nicht versäumt, dem Leser mitzuteilen, daß es die rechte Hand ist, mit der Odysseus die Alte an der Kehle faßt, um sie am Sprechen zu verhindern, indes er sie mit der anderen näher an sich heranzieht. Klar umschrieben, hell und gleichmäßig belichtet, stehen oder bewegen sich Menschen und Dinge innerhalb eines überschaubaren Raumes; und nicht minder klar, restlos ausgedrückt, auch im Affekt wohlgeordnet, sind die Gefühle und Gedanken“ (Auerbach 1964, 5).

Dies ist noch ganz untechnisch formuliert, obwohl gelegentlich auf die „syntaktische Verbindung“ zwischen den Redeteilen Bezug genommen wird. Wenn Auerbach später zum *procedere* eines *Essais* Montaignes bemerkt: „Das alles sind

Wir erblicken in der Ferne ein Landhaus. Sind wir uns bewußt, daß der angeschaute Gegenstand ein Haus ist, so müssen wir nothwendig doch auch eine Vorstellung von den verschiedenen Theilen dieses Hauses, den Fenstern, Thüren u. s. w. haben. Denn sähen wir die Theile nicht, so würden wir auch das Haus selbst nicht sehen. Aber wir sind uns dieser Vorstellung von dem Mannigfaltigen seiner Theile nicht bewußt und unsre Vorstellung von dem gedachten Gegenstande selbst ist daher eine undeutliche Vorstellung“ (Kant 1923, 34).

Eigentümlichkeiten, die man weit eher in der Unterhaltung (freilich nur mit ganz besonders gedanken- und ausdrucksreichen Menschen) zu finden gewohnt ist als in einer gedruckten Schrift theoretischen Inhalts“ (Auerbach 1964, 276), so folgt er offenkundig dem dringenden Rat Schleiermachers an die „Ausleger schriftlicher Werke“, „die Auslegung des bedeutsameren Gesprächs fleißig zu üben“:

„Denn die unmittelbare Gegenwart des Redenden, der lebendige Ausdruck welcher die Theilnahme seines ganzen geistigen Wesens verkündigt, die Art wie sich hier die Gedanken aus dem gemeinsamen Leben entwickeln, dies alles reizt weit mehr als die einsame Betrachtung einer ganz isolirten Schrift dazu eine Reihe von Gedanken zugleich als einen hervorbrechenden Lebensmoment als eine mit vielen anderen auch anderer Art zusammenhängende That zu verstehen, und eben diese Seite ist es welche bei Erklärung der Schriftsteller am meisten hintangestellt ja großentheils ganz vernachlässigt wird. [...] Wo wir durch das fremde der Sprache aufgehalten werden, da freilich forschen wir zunächst in dieser; aber diese kann uns ganz geläufig sein und wir finden uns doch aufgehalten indem wir den Zusammenhang in den Operationen des Redenden nicht fassen können“ (Schleiermacher 2002, 610).

Doch bald darauf nutzt Auerbach in seiner Homer-Analyse das Instrumentarium der Schulgrammatik, später gelegentlich sogar der zeitgenössischen Linguistik (wenn er beispielsweise Jespersens Begriff der „Extraposition“ aufnimmt (Auerbach 1964, 61) wie auch der klassischen Rhetorik (wenn er beispielsweise das „parataktische“ Verfahren Augustins (Auerbach 1964, 72, 77) und auch der mittelalterlichen Heldenepik herausarbeitet (Auerbach 1964, 97–100, 109–112), indem er, gemäß dem Schleiermacherschen Programm der 'grammatischen Interpretation', die von Homer benutzten „syntaktischen Werkzeuge“ (Konjunktionen, Adverbien, Partikel etc.) und die durch sie profilierten „zeitlichen, örtlichen, kausalen, finalen, konsekutiven, vergleichenden, konzessiven, antithetischen und bedingenden Verschränkungen“ (Auerbach 1964, 8) benennt und als ihre Funktion „ein ununterbrochenes, rhythmisch bewegtes Vorüberziehen der Erscheinungen“ (Auerbach 1964, 8) angibt, wobei sich „nirgends eine Fragment gebliebene oder nur halb beleuchtete Form, nirgends eine Lücke, ein Auseinanderklaffen, ein Blick in unerforschte Tiefen“ (Auerbach 1964, 9) zeige.

Bevor aber dies alles analysiert wird, unterbricht Auerbach den Gang seiner Darstellung, indem er die Leser auf eine Ungenauigkeit, wenn nicht gar Manipulation seiner einleitenden Nacherzählung aufmerksam macht. Achten Sie dabei bitte auf den

(wie Said formuliert) „leisurely and ruminative pace, [...] a feat that Auerbach manages with a minimum of fuss and with virtually no learned references“ (Said 2002, IX):

„Bei meiner Wiedergabe des Vorganges habe ich bisher den Inhalt einer ganzen Reihe von Versen verschwiegen, die ihn mitten unterbrechen. Es sind mehr als siebenzig — während der Vorgang selbst je etwa vierzig vor und vierzig nach der Unterbrechung umfaßt. Die Unterbrechung, die gerade an der Stelle erfolgt, wo die Schaffnerin die Narbe erkennt, also im Augenblick der Krise, schildert die Entstehung der Narbe, einen Jagdunfall aus Odysseus' Jugendzeit, bei einer Eberjagd, als er zu Besuch bei seinem Großvater Autolykos weilte. Dies gibt zunächst Anlaß, den Leser über Autolykos zu unterrichten, über seinen Wohnort, die genaue Art der Verwandtschaft, seinen Charakter, und, ebenso ausführlich wie entzückend, über sein Benehmen nach der Geburt des Enkels; dann folgt der Besuch des zum Jüngling herangewachsenen Odysseus; die Begrüßung, das Gastmahl zum Empfang, Schlaf und Erwachen, der morgendliche Aufbruch zur Jagd, das Aufspüren des Tieres, der Kampf, die Verwundung Odysseus' durch einen Hauer, das Verbinden der Wunde, die Genesung, die Rückkehr nach Ithaka, das besorgte Ausfragen der Eltern; alles wird erzählt, wiederum mit vollkommener, nichts im Dunkeln lassender Ausformung aller Dinge und aller sie verbindenden Glieder. Und dann erst kehrt der Erzähler in Penelopes Gemach zurück, und Eurykleia, die vor der Unterbrechung die Narbe erkannt hat, läßt erst jetzt, nach derselben, vor Schreck den hochgehobenen Fuß ins Becken zurückfallen“ (Auerbach 1964, 6).

Woraufhin Auerbach nun an unsere spezifisch literarischen Lektüreerfahrungen appelliert und sogar ein alternatives Erzählverfahren skizziert:

„Der für einen modernen Leser naheliegende Gedanke, es sei hier auf Erhöhung der Spannung abgesehen, ist, wo nicht ganz falsch, so doch jedenfalls nicht entscheidend zur Erklärung des homerischen Verfahrens. [...] Die breit erzählte, liebliche und subtil geformte Jagdgeschichte mit all ihrem eleganten Behagen, mit dem Reichtum ihrer idyllischen Bilder legt es darauf an, den Hörer ganz für sich zu gewinnen solange er sie hört — ihn vergessen zu lassen, was eben vorher bei der Fußwaschung geschah. Zu einem Einschub, der retardierend die Spannung erhöht, gehört, daß er nicht die Gegenwart ganz ausfüllt, daß er nicht die Krise, auf deren Lösung mit Spannung gewartet werden soll, dem Bewußtsein entfremdet und so auch die „gespannte“ Stimmung zerstört; die Krise und die Spannung müssen erhalten, müssen im Hintergrund bewußt bleiben. Allein Homer, und darauf werden wir noch

zurückkommen, kennt keinen Hintergrund. Was er erzählt, ist jeweils allein Gegenwart, und füllt Schauplatz und Bewußtsein ganz aus“ (Auerbach 1964, 6).

Um diese Interpretation plausibler zu machen, geht Auerbach auf die Tradition der Homer-Auslegung zurück und referiert Goethes und Schillers briefliche Diskussion vom April 1797 über das „Retardierende“ in den Homerischen Epen, das von ihnen geradezu zu einem Gesetz der epischen Dichtung erhoben worden war. Ja, er zögert nicht, das „Leben in den homerischen Gedichten“ auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der patriarchalischen Feudalaristokratie des archaischen Griechenland zu beziehen: „Als soziales Gebilde ist diese Welt völlig unbewegt; die Kämpfe spielen sich nur zwischen verschiedenen Gruppen von Herrschichten ab; von unten her dringt nichts“ (Auerbach 1964, 24).

Doch geht er noch einen kühnen Schritt weiter, indem er zur genaueren Charakterisierung von Homers Stil die von Schleiermacher empfohlene „comparative Methode“ (Schleiermacher 2012, 157) anwendet und schreibt:

„Die Eigentümlichkeit des homerischen Stils wird noch deutlicher, wenn man einen ebenfalls antiken, ebenfalls epischen Text aus einer anderen Formenwelt ihm gegenüberstellt. Ich versuche es mit dem Opfer Isaaks, einer einheitlich von dem sogenannten Elohisten redigierten Erzählung. Luther übersetzt den Anfang folgendermaßen: Nach diesen Geschichten versuchte Gott Abraham, und sprach zu ihm: Abraham! Und er antwortete: Hier bin ich! — Schon dieser Anfang läßt uns stutzen, wenn wir von Homer kommen. Wo befinden sich die beiden Unterredner? Das wird nicht gesagt. [...] Von beiden Unterrednern wird also nichts sinnfälliger als die kurzen, abgerissenen, durch nichts vorbereiteten und hart aufeinanderstoßenden Worte; allenfalls die Vorstellung einer Geste der Hingabe; alles übrige bleibt im Dunkeln. [...] Nach diesem Beginn gibt Gott seinen Befehl, und es beginnt die Erzählung selbst; ein jeder kennt sie; ohne jede Einschaltung, in wenigen Hauptsätzen, deren syntaktische Verbindung miteinander äußerst arm ist, rollt sie ab“ (Auerbach 1964, 9–11).

Wie im Falle der *Odyssee* geht Auerbach hier nicht auf den Originaltext zurück, sondern stützt sich auf die deutsche Übersetzung (obwohl er später die weitgehende Ausklammerung des russischen Realismus damit begründet, daß er „die Werke nicht in ihrer eigenen Sprache lesen kann“ (Auerbach, 1964, 459), wobei er aber nicht allein die Bedeutung von hebr. *hinne-ni* (wörtl. „siehe da, mich“, in Luthers Übersetzung: „Hier bin ich!“) diskutiert, sondern auch mit Hermann Gunkels Übersetzung („ich

höre“) und mit der Nennung des Elohisten sowie des Jahwisten auf die alttestamentliche Forschung Bezug nimmt, ohne diese allerdings interpretatorisch zu nutzen.

Um die Tragweite, aber auch die Grenzen von Auerbachs Analyse abschätzen zu können, empfiehlt sich ein Blick in Gerhard von Rads etwa gleichzeitig verfasste Auslegung dieser „formvollendetste[n] und abgründigste[n] aller Vätergeschichten“ im *Alten Testament Deutsch* (von Rad 1961, 203). Obwohl auch v. Rad eine deutsche Übersetzung zugrundelegt, hebt er zunächst hervor, dass im hebräischen Text das Wort „Gott“ syntaktisch besonders betont sei. Ferner, dass Gott den Abraham *versucht* habe:

„Die Sache ist nun aber so, daß dem Leser von vornherein gesagt wird: Nur um eine Versuchung durch Gott hat es sich gehandelt, um eine Zumutung, mit der Gott nicht Ernst machen wollte. Für Abraham aber hatte der an ihn ergangene Befehl einen tödlichen Ernst. In dieser Doppelheit des Blickpunktes auf das sich nun entwickelnde Geschehen — man sieht es jetzt mit den Augen Abrahams und zugleich von einer höheren Warte — verrät sich schon der außergewöhnliche Erzähler. Er hat damit erreicht, daß beim Leser von vornherein keine Spannung auf ein gräßliches Ereignis entsteht; der Gegenstand dem sich das gespannte Interesse jetzt zuwendet, ist vielmehr das Verhalten Abrahams (und Isaaks). Für Abraham enthält der Befehl Gottes etwas schlechthin Unbegreifliches: Das von Gott nach langem Verzug geschenkte Kind, das einzige Bindeglied, das zu der verheißenen Größe des Samens Abrahams führen kann (Kap. 15,4f.), soll Gott im Opfer wieder zurückgegeben werden. Mußte sich Abraham nach Kap. 12,1f. von seiner ganzen Vergangenheit trennen, so geht es jetzt um die Preisgabe seiner ganzen Zukunft ([Benno] Jac[ob], *Das erste Buch der Tora, Genesis*, Berlin: Schocken 1934]). Dadurch, daß unserer Erzählung (durch die Schlußredaktion der Quellen) auch noch die ganze erwartungsgespannte jahwistische Vorgeschichte der Geburt Isaaks (Kap. 12,1ff., 16,1ff., 18,1ff.) vorangestellt ist, wird die göttliche Zumutung noch ungeheuerlicher. Und wenn die Anrede an Abraham erkennen läßt, daß Gott nun die Größe dieses Opfers genau weiß („den einzigen, den du lieb hast“), so mildert das ja nichts, sondern verschärft den Eindruck“ (von Rad 1961, 204).

Kommt nicht durch diese — sowohl im Hinblick auf den Wortgebrauch als auch auf die Besonderheit des elohistischen Berichts und seine Einbettung in die jahwistische Vorgeschichte — gründlichere Exegese die von Auerbach hervorgehobene „Hintergründlichkeit“ des Texts und die Spezifik seiner Spannungserzeugung überhaupt erst klar in den

Blick? Und gehört es zu dem von Said apostrophierten „paradox of a Prussian Jewish scholar in Turkish, Muslim, non-European exile handling (perhaps even juggling) charged, and in many ways irreconcilable, sets of antinomies“ (Said 2003, XVIII), dass Auerbach — den exklusiv das Volk Israel betreffenden Bund Jahwes mit Abraham überspringend — in christlicher (oder spezifischer: Augustinscher) Perspektive behauptet, dieses wie andere Stücke des Alten Testaments gehöre per se „in einen weltgeschichtlichen und weltgeschichtsdeutenden Zusammenhang“ (Auerbach 1964, 19)? Das etwas karge stilanalytische Resümee seiner Vergleichung des Homerischen und des alttestamentlichen Berichts lautet:

„Man sieht an diesem Gegenbeispiel, welche Bedeutung die beschreibenden Adjektive und Abschweifungen der homerischen Gedichte haben; mit ihrem Hinweis auf die sonstige, von der gegenwärtigen Lage nicht voll ergriffene, gleichsam absolute Existenz des Beschriebenen verhindern sie die einseitige Konzentration des Lesers auf eine gegenwärtige Krise; sie verhindern, selbst im schrecklichsten Ereignis, das Aufkommen einer drückenden Spannung. [...] Denselben Gegensatz finden wir, wenn wir die Verwendung der direkten Rede vergleichen“ (Auerbach 1964, 13).

Doch darüber hinaus spannt er hier den Rahmen für seine Leitfrage nach der „dargestellten Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“, indem er betont:

„Die homerischen Gedichte, deren sinnliche, sprachliche und vor allem syntaktische Kultur so viel höher ausgebildet erscheint, sind doch in ihrem Bild vom Menschen vergleichsweise einfach; und sie sind es auch in ihrem Verhältnis zu der Wirklichkeit des Lebens, welches sie schildern, überhaupt. [...] Das alles ist ganz anders in den biblischen Geschichten. Der sinnliche Zauber ist nicht ihre Absicht, und wenn sie trotzdem auch im Sinnlichen sehr lebensvoll wirken, so geschieht dies, weil die ethischen, religiösen, innerlichen Vorgänge, auf die allein sie es absehen, sich im sinnlichen Material des Lebens konkretisieren. Die religiöse Absicht bedingt aber einen absoluten Anspruch auf geschichtliche Wahrheit“ (Auerbach 1964, 15).

Ja, indem er die Gattungsdifferenz von Sage und Geschichtsbericht herausarbeitet (Auerbach 1964, 21–24), kommt Auerbach zu dem Schluss:

„Mit der tieferen Geschichtlichkeit und der tieferen sozialen Bewegtheit der alttestamentlichen Texte hängt schließlich noch ein letzter bedeutender Unterschied zusammen: daß sich nämlich aus ihnen ein anderer Begriff vom hohen Stil und vom Erhabenen gewinnen läßt als aus Homer. [...] schließlich bleibt der häusliche Realismus, die

Darstellung des alltäglichen Lebens, bei Homer stets im Idyllisch-Friedlichen — während schon von Anfang an in den Erzählungen des Alten Testaments das Erhabene, Tragische und Problematische sich gerade im Häuslichen und Alltäglichen gestaltet: Vorgänge wie die zwischen Kain und Abel, zwischen Noah und seinen Söhnen, zwischen Abraham, Sara und Hagar, zwischen Rebekka, Jakob und Esau und so fort, sind im homerischen Stil nicht vorstellbar [...] Die erhabene Wirkung Gottes greift hier so tief in das Alltägliche ein, daß die beiden Bezirke des Erhabenen und des Alltäglichen nicht nur tatsächlich ungetrennt, sondern grundsätzlich untrennbar sind“ (Auerbach 1964, 25).

Und Auerbach resümiert hier sein Interpretationsverfahren folgendermaßen:

„Wir haben die beiden Texte, und im Anschluß daran die beiden Stilarten, die sie verkörpern, miteinander verglichen, um einen Ausgangspunkt für Versuche über die literarische Darstellung des Wirklichen in der europäischen Kultur zu gewinnen. Die beiden Stile stellen in ihrer Gegensätzlichkeit Grundtypen dar: auf der einen Seite ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergrundlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen; auf der anderen Hervorarbeitung einiger, Verdunkelung anderer Teile, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründlichkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, weltgeschichtlicher Anspruch, Ausbildung der Vorstellung vom geschichtlich Werdenden und Vertiefung des Problematischen“ (Auerbach 1964, 26).

Wenn Auerbach im folgenden Kapitel einen analogen Gegensatz zwischen Passagen aus Petronius' *Satyricon* und Tacitus' *Annalen* einerseits und dem neutestamentlichen Bericht von der Verleugnung des Petrus (Mk 14, 66–72) andererseits konstruiert, konzentriert er sich bei der Behandlung des Petronius wieder auf die Charakterisierung des Redekontexts, sodann des Sprachstils und der Vortragsweise, und schließlich auf die Unterschiede gegen die Art Homers: einerseits das subjektivperspektivische Verfahren, andererseits den geschichtlichen Sinn und den Verzicht auf eine literarische Stilisierung der Sprache, die Petronius bis an die äußerste Grenze des antiken Realismus führten. Indem Auerbach dabei direkt an den im ersten Kapitel entworfenen Stilgegensatz anknüpfen konnte, gestaltete sich seine (mit Schleiermacher zu sprechen) 'comparative Methode' hier zunehmend mehrdimensional, ja erlaubte selbst Vorausdeutungen auf den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts (Auerbach 1964, 34).

Statt auf die „syntaktischen Werkzeuge“ (Auerbach 1964, 8) kann sich Auerbachs Analyse aber auch vor allem auf die (vermeintliche) logische Struktur eines Textausschnitts stützen, wie dies in dem glanzvollen Montaigne-Kapitel geschieht, wo es über den Anfang des 2. *Essais* des 3. Buchs heißt:

„Die Gedankenführung des ersten Absatzes läßt sich bequem in einen Syllogismus fassen: ich schildere mich selbst; ich bin ein Wesen, das sich ständig verändert; also muß sich auch die Schilderung dem anpassen und sich ständig verändern. Wir wollen versuchen zu analysieren, wie jedes Glied im Text zum Ausdruck kommt“ (Auerbach 1964, 273).

Zwar äußert Auerbach ganz defensiv: „Ich hoffe, daß man die Auflösung des Absatzes in Syllogismen nicht allzu pedantisch findet“ (Auerbach 1964, 275). Doch diese zeigt eher, dass die formale Logik nicht zu den Stärken Auerbachs gehört. Denn die drei Sätze haben allenfalls eine entfernte Ähnlichkeit mit einem Syllogismus (Quine 1966, 73–79) (z. B. Alle Menschen sind sterblich — Sokrates ist ein Mensch — also ist Sokrates sterblich). Wenn jenes logisch schlüssig wäre, dass die Schilderung eines sich ständig verändernden Wesens sich dem anpassen und daher sich ständig verändern müsse, dann müsste wohl auch über das Meer in 'flüssigem' und über die Wüste in 'trockenem' Stil geschrieben werden. Ungeachtet dieser Schwäche gelingt es Auerbach aber, an Montaignes Verfahren zu zeigen: „daß die große Zahl der ergänzenden, einteilenden, vertiefenden und sogar zum Teil einräumend gegenlaufenden Bewegungen dazu dienen, den Gedanken gleichsam in seiner praktischen Wirksamkeit vorzuführen; daß ferner mehrfach die Ordnung durchbrochen, einzelne Glieder vorweggenommen, andere überhaupt fortgelassen werden, damit sie der Leser ergänzt. Der Leser hat mitzuarbeiten“ (Auerbach 1964, 275).

Ein Höhepunkt von Auerbachs Darstellungsweise ist zweifellos das Kapitel über eine Episode aus dem 10. Gesang des *Inferno* (Auerbach 1964, 167–194), in dem alle relevanten grammatischen und rhetorischen Details der mehrteiligen Unterredung Dantes mit Farinata und Cavalcante herausgearbeitet und mit Parallelstellen aus der *Divina Commedia* und aus Vergils *Aeneis* unterfüttert werden, wobei sich wieder Interpretationsansätze Goethes und Hegels (Gallagher, Greenblatt 2000, 35) als hilfreich erweisen. Bei der Erörterung des „Realismus Dantes“ erfolgt endlich auch eine Explikation des Untertitels des ganzen Buchs: „Nachahmung der Wirklichkeit ist Nachahmung der sinnlichen Erfahrung des irdischen Lebens, zu dessen wesentlichsten Merkmalen doch seine Geschichtlichkeit, sein Sich-Verändern und

Sich-Entwickeln zu gehören scheint“ (Auerbach 1964, 183).

Dass er den Leitbegriff der *mimesis* nirgends — und gleich gar nicht einleitend — definiert², rechtfertigt Auerbach in seinen *Epilegomena zu Mimesis* (Auerbach 1954, 17) als eine Besonderheit der „geschichtlichen Geisteswissenschaften“: „Man muß sich, so scheint mir, davor hüten die exakten Wissenschaften als unser Vorbild zu betrachten“. Doch schon Kant hatte in der „Transcendentalen Methodenlehre“ der *Kritik der reinen Vernunft* ganz generell im Hinblick auf die Philosophie und die empirischen Wissenschaften betont:

„Definieren soll, wie es der Ausdruck selbst gibt, eigentlich nur so viel bedeuten, als den ausführlichen Begriff eines Dinges innerhalb seiner Grenzen ursprünglich darstellen. Nach einer solchen Forderung kann ein *empirischer* Begriff gar nicht definiert, sondern nur *explicirt* werden. Denn da wir an ihm nur einige Merkmale von einer gewissen Art Gegenstände der Sinne haben, so ist es niemals sicher, ob man unter dem Worte, das denselben Gegenstand bezeichnet, nicht einmal mehr, das anderemal weniger Merkmale desselben denke. So kann der eine im Begriffe vom *Golde* sich außer dem Gewichte, der Farbe, der Zähigkeit noch die Eigenschaft, dass es nicht rostet, denken, der andere davon vielleicht nichts wissen. Man bedient sich gewisser Merkmale nur so lange, als sie zum Unterscheiden hinreichend sind; neue Bemerkungen dagegen nehmen welche weg und setzen einige hinzu, der Begriff steht also niemals zwischen sicheren Grenzen. [...] Also blieben keine andere Begriffe übrig, die zum Definieren taugen, als solche, die eine willkürliche Synthesis enthalten, welche a priori construiert werden kann, mithin hat nur die Mathematik Definitionen“.³

Ganz im Sinne von Kants Auffassung, „daß man es in der Philosophie der Mathematik nicht so nachthun müsse, die Definitionen voranzuschicken, als nur etwa zum bloßen Versuche“ (Kant 1968, 479), gibt Auerbach nach einigen knappen Vorausdeutungen — etwa wenn er gelegentlich von einer „Geschichte der literarischen Erfassung des Wirklichen“ (Auerbach 1964, 130) oder von der „Entwicklung einer literarischen Kunst, die die

Wirklichkeit in ihrer vollen Breite und Tiefe erfäßt“ (Auerbach 1964, 138) spricht — auch erst im „Nachwort“ zu *Mimesis* eine Erklärung dieses Titels und des Untertitels *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*:

„Der Gegenstand dieser Schrift, die Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder „Nachahmung“, beschäftigt mich schon sehr lange; es war ursprünglich die platonische Fragestellung im 10. Buch des Staates, die *Mimesis* als Drittes nach der Wahrheit, in Verbindung mit Dantes Anspruch, in der Komödie wahre Wirklichkeit zu geben, von der ich ausging“ (Auerbach 1964, 515).

Was Platons Dichterkritik im 10. Buch der *Politeia* angeht, so lief sie darauf hinaus, dass die Künstler, entgegen ihrem eigenen Anspruch, keineswegs Wahres darstellten, sondern lediglich ‚Nachahmungen‘ (*μιμήματα*) der Gegenstände, die ihrerseits nur ‚Nachahmungen‘ der Ideen seien.⁴ Dies hat Auerbach, der *μίμησις* zumeist als „Darstellung“ oder auch „Wirklichkeitsdarstellung“ übersetzt statt als ‚Nachahmung‘ oder gar (gut marxistisch) als ‚Widerspiegelung‘ (so gelegentlich Auerbach 1964, 482), im Blick, wenn er im 1. Kapitel gegenüber dem tyrannischen „Wahrheitsanspruch der Bibel“ (Auerbach 1964, 17) dem der Lügenhaftigkeit angeklagten Homer zugute hält: „er hat es nicht nötig, auf die geschichtliche Wahrheit seiner Erzählung zu pochen, seine Wirklichkeit ist stark genug; er umgarnt uns, er spinnt uns in sie ein, und das ist ihm genug“ (Auerbach 1964, 15).

Doch für Auerbachs *Mimesis*-Verständnis, gerade im Hinblick auf die weitere Entwicklung des „europäischen Realismus“ (unter dem er die „ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung“ (Auerbach 1964, 480) versteht), kann dies keineswegs genug sein; schreibt er doch in seinem für die spanische Übersetzung nachgereichten *Quijote*-Kapitel: „Wir suchen in unserer Schrift nach Darstellungen des alltäglichen Lebens, in denen dieses ernsthaft, in seinen menschlichen und gesellschaftlichen Problemen, oder sogar in seinen tragischen Verwicklungen dargestellt wird“ (Auerbach 1964, 326). So hatte schon Aristoteles, im Gegenzug zu Platon (Woodruff 1992, 15–26), im 4. Kapitel seiner *Poetik* mit dem *Mimesis*-Begriff ein kognitives Moment verbunden. Denn die Menschen, wie speziell die

² „Above all, he could attempt to explore the concept ‘realism’ around which the whole book turns and that nonetheless he steadfastly refuses to define. But time’s winged chariot is hurrying near, and here the anecdotal, fragmentary method, which rests on the principle of representation, rescues him“ (Auerbach 1964, 36).

³ (Kant 1968, 477) — Zum Verfahren der *Explication* (im Unterschied zur *Definition*) von Begriffen in der Analytischen Philosophie vgl. (Carnap 1967, 7): „By the *explication* of a familiar but vague concept we mean its replacement by a new exact concept; the former is called explicandum, the latter explicatum.“ Vgl. hieran anschließend (Fricke 1981, 256–259).

⁴ Vgl. hierzu Alexander Nehamas, „Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10“, in: *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, hrsg. v. Julius Moravcsik and Philip Temko, Totowa, N. J.: Rowman and Littlefield 1982, S. 47–78; sowie knapp zusammenfassend Christopher Janaway, „Plato“, in: *The Routledge Companion to Aesthetics*, hrsg. v. Berys Gaut u. Dominic McIver Lopes, London, New York: Routledge 2005, repr. 2007, S. 3–13, bes. S. 5–7.

Philosophen, „freuen sich deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei“ (Aristoteles 1984, 10–13; Küpper 2009, 29–45; Höffe 2009, 39–41). Wobei das von Platon inkriminierte Moment des ‘Als ob’ durchaus positiv gefasst wird: „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungerne erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen“ (Aristoteles 1984, 10). Ja, gemäß dem 9. Kapitel der *Poetik* lässt sich die tragische Mimesis, durchaus im Sinne des heutigen Simulationsbegriffs, als Modellbildung historischer Abläufe verstehen, da die Tragödie sich nicht damit begnüge, „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“:

„Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut — eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen“ (Aristoteles 1984, 28–31).⁵

Gegen Ende des abschließenden Virginia-Woolf-Kapitels gibt Auerbach in einer verblüffenden Umkehrung der üblichen Verhältnisbestimmung von Künstler und Interpret ein eindringliches Selbstporträt seiner eigenen Methode:

„Man kann dies Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen,

⁵ Vgl. Dorothea Frede, „Die Einheit der Handlung (Kap. 7–9)“, in: *Klassiker Auslegen*, Bd. 38: Aristoteles, *Poetik*, S. 105–121, bes. S. 111–119 (6.3 „Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit [*anankê, eikos*]“ u. 6.4 „Notwendigkeit und Möglichkeit in Tragödie und Geschichtsschreibung“).

welche meinen, es lasse sich aus einer Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine oder Goethe und über die Epochen gewinnen als aus Vorlesungen, die systematisch und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln; ja man kann die vorliegende Untersuchung selbst als Beispiel anführen. Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen; ich wäre ferner, um der Vollständigkeit willen, genötigt gewesen, mich mit Phänomenen zu befassen, die mir nur flüchtig bekannt sind, so daß ich mir die Kenntnisse über sie ad hoc hätte anlesen müssen, was, nach meiner Überzeugung, eine missliche Art ist, Kenntnisse zu erwerben und zu verwerten; und die Motive, die meine Untersuchung führen, und um derentwillen sie geschrieben wird, wären unter der Masse von materiellen Angaben, die längst bekannt sind und in Handbüchern nachgelesen werden können, vollständig versunken. Dagegen scheint mir die Methode, mich von einigen allmählich und absichtslos erarbeiteten Motiven leiten zu lassen, und sie an einer Anzahl von Texten, die mir im Laufe meiner philologischen Tätigkeit vertraut und lebendig geworden sind, zu versuchen, ergiebig und durchführbar; denn ich bin überzeugt, daß jene Grundmotive der Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung, wenn ich sie richtig gesehen habe, sich an jedem beliebigen realistischen Text aufweisen lassen müssen“ (Auerbach 1964, 509).

Statt mit Joyce und Woolf hat Said stattdessen „Auerbach’s quest“ mit Thomas Manns *Doktor Faustus* verglichen (Said 2003, XXX) — einem Buch, das tatsächlich einmal mein Leben verändert hat (Birus 2007, 55–57).

Sources

- Auerbach, E. (1946) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 503 S. (In German)
- Auerbach, E. (1954) Epilegomena zu Mimesis. *Romanische Forschungen*, Bd. 65, H. 1./2., S. 1–18. (In German)
- Auerbach, E. (1964) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Aufl. Bern: Francke, 524 S. (In German)
- Auerbach, E. (2003) *Mimesis. The representation of reality in Western literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, XXXII, 579 p. (In English)
- von Rad, G. (übs. u. erklärt). (1961) *Das erste Buch Mose. Genesis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 384 S. (In German)

References

- Aristoteles (1984) *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 180 S. (In German)
- Birus, H. (2007) Von Kaisersaschern nach Pacific Palisades: ein Wegweiser aus dem “Tal der Ahnungslosen” in die “Freie Welt”. In: D. Felken (Hrsg.). *Ein Buch, das mein Leben verändert hat*. München: C. H. Beck, S. 55–57. (In German)
- Carnap, R. (1967) *Meaning and necessity. A study in semantics and modal logic*. Chicago: University of Chicago Press, VIII, 258 p. (In English)
- Descartes, R. (1965) *Die Prinzipien der Philosophie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, XLVII, 310 S. (In German)
- Frede, D. (2009) Die Einheit der Handlung. In: O. Höffe (Hrsg.). *Klassiker Auslegen. Bd. 38: Aristoteles. Poetik*. Berlin: Akademie Verlag, S. 105–121. (In German)
- Fricke, H. (1981) *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 273 S. (In German)
- Gallagher, C., Greenblatt, S. (2000) The touch of the real. In: *Practicing new historicism*. Chicago; London: University of Chicago Press, pp. 20–48. (In English)
- Janaway, C. (2007) Plato. In: B. Gaut, D. M. Lopes (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2nd ed. London; New York: Routledge, pp. 3–14. (In English)
- Kant, I. (1923) *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*. Berlin: De Gruyter, VII, 572 S. (In German)
- Kant, I. (1968) *Kritik der reinen Vernunft*. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter, IX, 552 S. (In German)
- Küpper, J. (2009) Dichtung als Mimesis. In: O. Höffe (Hrsg.). *Klassiker Auslegen. Bd. 38: Aristoteles. Poetik*. Berlin: Akademie Verlag, S. 29–45. (In German)
- Nehamas, A. (1982) Plato on imitation and poetry in Republic 10. In: J. M. E. Moravcsik, P. Temko (eds.). *Plato on beauty, wisdom, and the arts*. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, pp. 47–78. (In German)
- Quine, W. van O. (1966) *Methods of logic*. London: Routledge and Kegan, 272 p. (In English)
- Said, E. W. (2003) *Orientalism*. London: Penguin Books, XXXII, 396 p. (In English)
- Schleiermacher, F. (2002) Über den Begriff der Hermeneutik. In: *Schriften und Entwürfe, 11. Akademievorträge*. Berlin; New York: De Gruyter, S. 599–621. (In German)
- Schleiermacher, F. (2012) Hermeneutik. In: *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*. Berlin; Boston: De Gruyter, S. 117–158. (In German)
- Woodruff, P. (1992) Aristotle on Mimesis. In: A. O. Rorty (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 73–96. (In English)

Autor

Dr. Hendrik Birus, e-mail: h.birus@jacobs-university.de
Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik), Jacobs Universität Bremen

Author

Dr. Hendrik Birus, e-mail: h.birus@jacobs-university.de
Professor of the Department of Comparative Literature Studies (Wisdom-Professorship), Jacobs University Bremen

Традиционные обряды кормления: морфология, семантика, эволюция

Я. С. Иващенко^{✉1}

¹ Новосибирский государственный технический университет,
630073, Россия, г. Новосибирск, пр-т Карла Маркса, д. 20

Для цитирования:
Иващенко, Я. С. (2019)
Традиционные обряды
кормления: морфология,
семантика, эволюция. *Журнал
интегративных исследований
культуры*,
т. 1, № 2, с. 105–115.

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-
2-105-115

Получена 30 мая 2019;
прошла рецензирование
24 октября 2019;
принята 29 октября 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. Статья посвящена изучению структуры, семантики и эволюции традиционного обряда кормления. В ней представлен авторский алгоритм реконструкции инвариантных ментальных структур, выполненной на материале традиционной культуры Приамурья. Преимущество этнографической культуры над археологической составляет большой объем эмпирического материала, поэтому, осуществляя проекцию культуры рыболовов и охотников XIX — начала XX вв. на первобытное общество, мы получаем больше ответов на вопросы, касающиеся архаического мышления.

С опорой на методологию структурно-семиотического анализа и материалы этнографии, фольклористики, языкознания, архивные источники конца XIX — начала XXI вв., а также полевые исследования современной культуры коренных народов Приамурья построена морфология традиционного обряда, изучены основные виды отношений его структурных компонентов, получены новые выводы по семантике кормления.

Были установлены соответствия между композиционным строением дара, способами его трансляции, с одной стороны, и структурой мифологического и социального космоса, с другой. Показаны специфические способы репрезентации универсальных бессознательных категорий, то, каким образом в принципах обрядовой коммуникации отражены социально-экономические процессы. Обряды кормления оказались структурно однородными моделям социально-экономического обмена. Сравнение этих сфер выявило отношения изоморфизма и гомоморфизма.

Анализ показал, что для изучаемой культурной традиции еще не было свойственно глобальное разделение сакрального и профанного миров, что выражалось в отсутствии специальной жреческой функции, простоте ритуала, отсутствии в нем значительного количества запретов, элемента насилия и освящения подношения. Такие характеристики свойственны архаической традиционной культуре, основанной на присваивающем типе хозяйства. В то же время в Приамурье в этой сфере прослеживалась динамика, выражавшаяся в движении от паритетности в отношении с духами — к поклонению им, от детальной специализации квазисубъектов — к интеграции в одном небесном божестве различных источников благ. Эти изменения были результатом контактов рыболовов и охотников с народами, имеющими производящее хозяйство.

Ключевые слова: обряд кормления, традиционная культура, Приамурье, инвариантные структуры, символический обмен.

Traditional rites of feeding: Morphology, meaning, evolution

Ya. S. Ivashchenko✉¹

¹ Novosibirsk State Technical University, 20 Karl Marx Avenue, Novosibirsk 630073, Russia

For citation:

Ivashchenko, Ya. S. (2019)
Traditional rites of feeding:
Morphology, meaning, evolution.
*Journal of Integrative Cultural
Studies*,
vol. 1, no. 2, pp. 105–115.
DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-
2-105-115

Received 30 May 2019;
reviewed 24 October 2019;
accepted 29 October 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0.

Abstract. The paper focuses on the structure, meaning and evolution of the rite of feeding. The study presents our algorithm of reconstructing invariant mental patterns exemplified by traditional culture of the Amur River region. Due to the prevalence of ethnographic facts over related archaeology, we may obtain more findings and answers that pertain to archaic thought by projecting the culture of the fishermen and hunters of late 19th — early 20th century on to a hypothetical primitive society.

Based on structural-semantic methodology and on ethnographic, folklore, linguistic and archival materials of late 19th — early 20th century on the one hand, and on field studies of the contemporary culture of the indigenous peoples of the Amur River region on the other, we have constructed our morphology of traditional rites, studied their main inter-component relations, and presented new conclusions as per semantics of ‘feeding’ ceremonies.

We have established how the composition of the sacrament/gift and the means of its translation relate to the structure of a mythological and social cosmos. We have shown the specific ways of representing universal subconscious categories, and also the way the principles of ritual communication reflect social and economic processes. Feeding ceremonies have turned out to be structurally homogeneous with models of equivalent social and economic exchange. Comparison of these two spheres has revealed such relations as isomorphism and homomorphism.

The outcomes of our analysis indicate that the cultural tradition we studied did not yet display a clear separation of the sacral from the secular. This observation is substantiated by the fact that there was no specified sacerdotal function in the tribe, and that the ritual was simple and virtually free from taboos, coercion, or consecrated offerings. Such features are characteristic of archaic traditional cultures based on the hunter-gatherer society. At the same time, in the Amur River region we can trace a certain dynamic that manifested itself in the shift from communicating with spirits to worshipping them, from detailed specialisation of different quasi-subjects to the integration of various sources of benefits and wealth in one deity. We suggest that the changes were the result of contacts that local fishermen and hunters had with other peoples who had established productive economy.

Keywords: feeding rite, traditional culture, Amur River region, invariant structures, symbolic exchange.

Вступление

Обряды кормления являются культурной универсалией и частью традиционного ритуального комплекса. В развитии традиционной культуры, независимо от ее региональной принадлежности, выделяют несколько больших этапов: архаичная культура (культура первобытных охотников и собирателей), классическая традиционная культура (культура скотоводов и земледельцев) и каноническая (Средневековая культура) (Докучаев 2009). Происхождение обрядов кормления связывают с архаическим периодом, где преобладает хозяйство присваивающего типа и еще нет строгой дифференциации культурных форм. Дальнейшая эволю-

ция структуры обряда происходит по мере совершенствования способа производства; чем сложнее становится материально-практическая деятельность, тем более дифференцированной и разнообразной делается ритуальная коммуникация как часть духовной культуры. В истории мировой цивилизации существует значительная вариативность, но различные локальные варианты каждого типа имеют сходные черты, поэтому дескрипция отдельного культурного ареала может отразить специфику периода в целом. В настоящей работе изучение морфологии, семантики и эволюции традиционных обрядов кормления осуществляется на материале культуры коренных народов Приамурья.

К коренным народам Приамурья относят ульчей, удэгейцев, нивхов, негидальцев, эвенков, орочей и самый многочисленный среди них этнос — нанайцев. Сегодня ареал их концентрированного проживания несколько расширился — это Хабаровский край, Амурская область, Приморье и побережье Татарского пролива; значительная часть этих народов проживает в Китае. Всех их, за исключением нивхов, относят к тунгусо-маньчжурской языковой группе. Вплоть до 1930-х гг. у народов Приамурья преобладало комплексное хозяйство присваивающего типа с доминантой рыболовства. Это время можно также определить в качестве границы традиционного периода их культуры, за которым следовали процессы модернизации. На протяжении многих веков народы Приамурья испытывали влияние стран Восточной Азии, преимущественно Китая. Несмотря на активную деятельность в их стойбищах во второй половине XIX — начале XX в. Православной Миссии и процессы советизации XX в., эти народы сумели сохранить часть своих традиционных обрядов и представлений, передавая информацию потомкам в устной форме.

Сегодня обрядовый комплекс народов Приамурья содержит, кроме традиционных шаманских ритуалов, элементы христианства, буддизма, которые причудливым образом сочетаются в их ритуальной культуре. Однако настоящее исследование представляет собой реконструкцию традиционных инвариантных принципов мышления этих народов. Вопросы эволюции объекта исследования мы будем рассматривать лишь в аспекте взаимодействия с народами Сибири и Восточной Азии, не выходя за пределы традиционного этапа. Именно этот период характеризуется оригинальными коннотациями, достойными специального исследования.

Уровень развития материальной и духовной культуры коренных народов Приамурья отмеченного периода позволяет осуществить научную проекцию на первобытную культуру охотников и собирателей, изучаемую по данным археологии. Наличие достаточного количества сведений по рассматриваемым народам, полученных в результате этнографических исследований в Приамурье во второй половине XIX — XX вв., можно рассматривать в качестве преимущества перед археологической культурой в изучении проблемы.

Материалы и методы

В работе предложен алгоритм изучения обряда кормления, который основывается на

методологии структурно-семиотического анализа (семиологической теории Ф. де Соссюра и Р. Барта; концепции трех измерений семиозиса Ч. У. Морриса (синтактики, семантики, прагматики); структурно-функционального подхода К. Леви-Стросса). Исследование базируется на эмпирической базе, реконструированной на основе данных этнографии, фольклористики, языкознания конца XIX — начала XXI вв., архивных материалов, полевых исследований автора и систематизированной в соответствии с выбранной методологией. Описание и классификация эмпирических данных составляет предварительный этап работы. В тексте статьи отражены уже результаты построения морфологии и изучения отношений различных структурных компонентов ритуала. Методология структурно-семиотического анализа позволяет выявить универсальные бессознательные социально-психические структуры. Эти структуры устойчивы во времени, поэтому для анализа также привлекались материалы современных полевых исследований автора, которые воспроизводят основные традиционные принципы мышления.

Обряды кормления в концепциях ритуальной коммуникации

В современной науке обряды кормления изучаются в контексте проблематики жертвоприношения. Культурантропологи, философы, религиоведы, социологи, психологи XIX — начала XXI в. обозначили основной круг проблем внутри этой обширной темы. Весь список наиболее дискутируемых вопросов можно свести к следующим основным группам: эволюция (Т. Спенсер, Э. Тайлор, Дж. Фрэзер, Э. Кассирер и др.), социальные функции (Э. Дюркгейм, М. Мосс, Ж. Линехам, Э. Эванс-Притчард и др.), морфология (А. К. Байбурин, М. Элиаде и др.), знаково-символический (Р. Фирт, В. Н. Топоров, А. К. Байбурин и др.), психоаналитический (З. Фрейд, Ю. Бородай и др.) аспекты обряда жертвоприношения. Настоящее исследование существенно не выходит за рамки этих научных дискуссий и представляет анализ регионального варианта обряда кормления — приамурской традиции — отражающего типологические характеристики явления, при этом со своей оригинальной «грамматикой», что существенно конкретизирует план содержания и план выражения ритуальных кормлений. Обрядовые приношения этих народов ранее не являлись объектом специального исследования.

Другой вопрос, требующий осмысления, заключается в определении статуса кормления в классификациях ритуальной коммуникации. Известные исследования по традиционным жертвоприношениям сделаны на материале культуры скотоводов и земледельцев, цивилизаций древности. Имеются также работы, посвященные изучению предпосылок ритуального поведения, которые находят у приматов (речь идет об обмене кормом, который изучали Ч. Бёш, Х. Бёш, Т. Нишида, С. Уэхаба, В. МакГрю). Ритуальные кормления народов с присваивающим хозяйством не являлись объектом специального анализа, но включались в научные классификации. В этнографии Приамурья этот феномен чаще определяют как «жертвоприношение», но сами этнофоры его называют кормлением.

Ряд авторов причисляет кормления к зачаточным формам ритуалов жертвоприношения, называя предмет обмена жертвой-кормлением (Э. Джеймс), даром или жертвой-даром (Э. Кассирер, Т. Н. Дмитриева). Жертва-дар на стадии архаики еще не институционализирована, а сакральное и профанное отчетливо не разделены (Дмитриева 2012, 33–42). Подлинная же «суть жертвы» проявляется с мотива «почитания», что придает жертве определенный смысл и значимость. Жертва начинает занимать центральное место, когда культ и религиозный ритуал достигают определенного уровня развития (Кассирер 2002, 231–234). Авторы, изучающие вопрос на материале более сложных культур, не ставят проблему соотношения кормлений и жертвоприношений, но они выделяют основные характеристики жертвы: связь с насилием, страданием, убийством, которые высвобождают дух и делают объект жертвоприношения священным (М. Мосс, Р. Жирар, В. Топоров, Гроф); субъект, выступающий в роли жертвователя, наделяется сакральным статусом, признаками чистоты, что позволяет ему осуществлять связь между мирами (Мосс 2000). Вместе с тем большинство исследователей сходятся во мнении, что любое подношение, в том числе кормление, является сделкой, договором о взаимных услугах, к которым в классической и канонической традиционной культуре присоединяется представление о долге.

Морфология обряда кормления

Морфологию обрядов кормления народов Приамурья образуют следующие выделенные в процессе анализа структурные компоненты: *адресант* — реальный субъект, выполняющий

ритуал; *адресат* — мотивируемый субъект (в теории общения его называют «квазисубъектом» (Каган 2006), он получает сообщение и от него ожидают ответного действия); жертвенный *объект/композиция*; *действие/способ* трансляции подношения/совместной трапезы (предполагающей ситуацию перераспределения «доли»); цель ритуала — *результат* его правильного выполнения. Характеризуя адресата, следует уточнить, что в таком типе общества человек еще воспринимал природу, природных духов в качестве реальных партнеров, но не квазисубъектов (Докучаев 2005, 170).

Следующий этап анализа — установление внутренней связи между структурными компонентами обряда кормления, которое позволяет изучить его синтактику, семантику и прагматику и сделать существенные выводы относительно специфики традиции Приамурья.

Анализ соотношения структурных компонентов обряда кормления

В процессе исследования были выделены и проанализированы следующие виды отношений: 1) адресант — адресат, 2) адресант — объект, 3) адресант — действие, 4) объект — адресат, 5) объект — объект (синтагматический план), 6) объект — объект (ассоциативный план), 7) объект — результат, 8) адресат — результат, 9) субъект — результат.

1. Первый тип отношений, предполагающий сопоставление *адресанта* и *адресата*, позволяет реконструировать во взаимосвязи картину мира и социальную структуру народов Приамурья, в которой наличествуют еще главным образом половая, возрастная стратификации и обусловленные ими принципы разделения труда. Адресант сообщения в силу своей половой принадлежности и возраста имел отношение к определенному виду деятельности, для развития которой осуществлял ритуальные сделки посредством обращения к покровительствующим сфере духовным субстанциям. Большой интерес это соотношение представляет в аспекте его сопоставления со второй и третьей парами категорий, описанными ниже.

2. Сопоставление *адресанта* и *объекта* показало, что мужчины располагали большим арсеналом средств для ритуальной коммуникации, а в распоряжении женщин были в основном только производные от процесса деторождения части и выделения их собственного тела: пуповина, плацента и молоко. Такое распределение средств ритуальной трансляции находится в отношениях симметрии к правилам владения,

существующим в традиционном приамурском обществе.

Соединение полового и возрастного, но в сочетании этих характеристик с промысловым (охотничьим) рангом было актуально в ситуации медвежьего праздника (главного промыслового обряда народов Приамурья, включающего элементы продуцирующего ритуала, обряда умирающего и возрождающегося зверя, тотемического культа и кормления), когда самый старший/самый выдающийся охотник получал возможность делить тело зверя. Этот ритуал показывает, что представления о сакральной персоне как особой специализации в обществе охотников и рыболовов Приамурья еще не было, но были почетные функции. В этом обряде у мужчин было больше привилегий, но и ответственности, нежели у женщин; возможен был вариант половой перекодировки: женщины недетородного возраста могли быть приравнены к мужчинам и приобщиться к акту поедания и почитания животного, воспринимаемого в качестве предка. Таким образом, высокий статус распространялся на старейших мужчин, альтернативой понятия «священное» являлось представление о чистоте, определяемой степенью обособленности от процессов деторождения.

3. Соотношение *адресанта* и *действия* выявило внутри обрядовой сферы два типа поведения, выраженных в социально-экономических функциях: установление связи с внешним миром и внутригрупповая регуляция. Их сопоставление с половым признаком показало, что мужчины больше совершали внешний «обмен», их ритуальные жертвоприношения были ориентированы на добычу благ извне, а женщины регулировали внутренние отношения, связанные главным образом с продолжением рода, что является универсальным гендерным разделением.

4. Сопоставление *объектов ритуального обмена с адресатом* сообщения показывает, что народы Приамурья различали в ритуальном кормлении две группы умерших: обычных родственников, называя их предками (среди них умершие давно и скончавшиеся недавно), и утопленников; каждой группе подносили свои виды угощений, о которых речь пойдет дальше.

Изучение способов приготовления транслируемого угощения в контексте этого сопоставления позволило также выделить две категории квазисубъектов: первую образуют природные духи-хозяева (тайги, воды и других мест), владения которых распределялись по горизонтали от места пребывания человека (к этой группе также можно отнести домашне-

го духа *дюлина*, утопленников, душ утонувших собак и частично душ покойников), вторую — духи, локализацией которых являлось небо. Последнюю группу составляли духовные субстанции, «внедренные» в икону *мио* (влияние Китая), *Сангэ Маара* (влияние сибирской ритуальной традиции), *Хэримапа* (судя по способу трансляции сообщения, наличие этого культа у народов Приамурья является результатом взаимодействия с китайской традицией) и др. Первую группу образовывали близкие им природные духи, вторую — небесные божества, которые появились в их пантеоне благодаря социальным контактам с народами, имеющими производящее хозяйство. Первым угощения преподносились больше в сыром виде, а вторым — в вареном.

Особый интерес в контексте изучения семантики ритуала жертвоприношения представляет следующий момент: лесных духов кормили рыбой (юколой) или ягодным соком, а водных — растительными компонентами: фасолью, крупой, ягодами, кореньями, табаком; т. е. лесным обитателям преподносили рыбу или угощение, имеющее жидкую консистенцию, а водным — растения, имеющие фиксированную форму. Получается, что адресату «поставляли» провианты, которыми он не «располагал»; происхождение этих даров было связано со стихией дарителя. Аналогом такой схемы дарообмена является классическая модель мены материальными ценностями, свойственная также племенам рыболовов и охотников бассейна р. Амур, которую они перенесли в сферу ритуальной коммуникации: давая, например, духам леса дефицитную для них рыбу, они получали взамен от них желаемого зверя.

Однако домашнему духу *дюлину* они «поставляли» в основном провианты белкового происхождения, такие как рыбу, кровь (свиньи или курицы), жир сохатого, причем вид ритуальной пищи был меньше привязан к конкретному желаемому результату. В данном перечне представлены провианты и вещества, ассоциирующиеся у народов с понятием «жизнь». Эта семантика провиантов изучена в отдельной работе, посвященной культуре питания в Приамурье (Иващенко 2010а).

Считается, что кровавые жертвоприношения — довольно позднее явление в приамурской ритуальной традиции (Смоляк 1976). Кровь также расценивалась ими в качестве источника жизненной энергии. Эта семантика раскрывается в мифе, записанном И. А. Лопатиным. В нем говорится о брате и сестре *Хадо* и *Мяменди*, которые жили «в Начале». Сестра укусила

себя за палец. Из каждой капли ее крови, попавшей на землю, рождался человек (Лопатин 1922, 237–238). Кровь, преподнесенная духу, являясь частью целого животного или птицы, очевидно, замещала его по аналогии с тем, как капля крови *Мяменди* была тождественна целому человеку.

Состав угощений указывает на то, что дому и, соответственно, домашнему духу *дюлину* были противопоставлены не только тайга (жир сохатого) и река (рыба), но и иной социокультурный мир, откуда народы Приамурья позаимствовали петуха и кабана.

Другое свидетельство использования моделей внешних торговых отношений в «делках» с духовными существами — частое фигурирование в них привозных продуктов растительного происхождения, таких как крупа, табак, водка, и животного — петуха, свиньи. Но их превалирование в ритуальном кормлении, а затем замещение ими прежних продуктов было зафиксировано этнографами только в XX в., поэтому время начала их доминирования точно установить сложно. Известно только, что эти провианты попали в культуру питания народов Приамурья в результате их взаимодействия с земледельческой цивилизацией Восточной Азии (Материалы по обследованию незаселенных регионов Приамурского края (исследование правого берега реки); Материалы по обследованию незаселенных регионов Приамурского края (Краткий отчет этнографической экспедиции Логиновского); Золотарев 1939).

Новации, попадая в культуру, в процессе адаптации в ней приобретают новые значения, их семантика на этой стадии очень изменчива. Если первая модель обмена с духами еще доподлинно копирует схему торговых отношений, то в случае с привозными товарами происходит уже переосмысление этих процессов: то, что пришло извне (из другого социального мира), т. е. экономически связывало разные народы, становилось предметом обмена в процедуре общения с миром сверхъестественного (внутренней духовно-практической деятельности). Функция медиатора переносится из социально-экономической плоскости в сферу сакрального. Закреплению такого значения за провиантами «оттуда» могла также способствовать их высокая, по меркам народов Приамурья, стоимость, так как духам у них было принято подносить лучшее. Известен факт использования народами Приамурья других приобретенных вещей (например, сапог) в качестве менового товара, эквивалента денег. Эти медиативные объекты

образовывали экономические ценности рода, находящиеся в ведении мужчин, совершавших внешний обмен.

5. Рассмотрим подробнее процессы сигнификации и изменения семантики заимствованных элементов в контексте *отношений объектов синтагматического ряда* — ритуальной композиции. Из материалов этнографии известно, что нанайцы оставляли для духов-хозяев местности в священном углу *мало* временного шалаша пельмени, кашу, талу (Гаер 1991). Пельмени являлись популярным блюдом в китайской кухне (Крюков 1981). Похожий принцип комбинирования ритуальной пищи (рыба, пельмени, крупяные и мучные изделия) существовал в умиловительных обрядах маньчжурских шаманов в честь божеств *Фули-фуду* и *Омоши-мама*. Их угощали вареными карпами, пельменями, просяной кашей и изделиями из муки. К этому всему еще прилагалось вино (Березницкий 2002). Мы видим факт заимствования состава жертвенного угощения, но прагматика (отношение знака и его интерпретатора) этой композиции может быть понята лишь в семиосфере культуры народов Приамурья. Тала — блюдо из сырой рыбы, которую добывали нанайцы сами, каша — вареная крупа, которая, как и основа для теста (мука), была привозным товаром. Пельмени в этой композиции представляли собой контаминацию своего и заимствованного, водного (рыбы) и земного (муки), т. е. «примиряли» две пространственные природные зоны, а также различные социокультурные миры, и потому могли выступать в роли медиатора.

Другие синтагмы, образуемые противоположностями, представляли собой синтез компонентов растительного и животного происхождения, «чужого» и «своего», элементов «основной» и «второстепенной» еды (сочетание каши с мясом кабана, отварного риса — с мясом рябчика или утки, тушки колонка — с крупой). Если у охотников эвенков и удэгейцев основой рациона было мясо, а его дополнением — крупа/жидкая каша, то у китайцев, у которых были заимствованы эти композиции, наоборот, базой считалась крупа («основная еда» или «*чжуши*»), а его дополнением — мясо («второстепенная еда» или «*фуши*») (Крюков 1981). Заменой третьего компонента, выступающего в других композициях медиатором, в этих двусоставных жертвенных композициях был сам многосложный способ трансляции, в котором фигурировали различные ритуальные предметы: китайская икона *мио*, листовничная жердь с изображением *Сангэ Мара*, дерево, символизирующее

у народов Приамурья мировую и шаманскую ось, и т. п. Итак, в описанных композициях присутствовали полярные элементы в качестве означающих двух противоположных коммуницирующих миров, которые символически объединял семантически двунаправленный объект.

Души умерших людей, как считалось, могли «бродить» по тем же охотничьим тропам, которыми ходили при жизни, и отпугивать зверя, дичь, поэтому промысловые ритуалы охотников включали элементы поминальной обрядности. Структуру угощения составляли щепотка табака, горсть крупы, кусочек вяленой рыбы. Эти продукты охотник брал с собой в дорогу (Гаер 1991). В этой ситуации также соприсутствовали означающие двух миров: вяленая рыба и крупа представляли сочетание водного и земного, природного и культурного, своего и чужого, причем все преподносилось в сухом виде. Семантическая связь сухих продуктов и территории леса с мертвым пространством была показана в другом исследовании по культуре Приамурья (Иващенко 2010b). Привозной табак наряду с алкогольным напитком (китайский ханшин, потом русская водка) в культуре народов Приамурья приобрели устойчивое значение медиатора не только по причине неместного происхождения, но и благодаря своим свойствам изменять сознание. Постепенно табак и водка стали доминирующими компонентами ритуальных кормлений, которые уже использовались независимо от ситуации, подавляя статусом медиума другие объекты. Следует сказать, что к середине второй половины XX в. такая оптимизация привела к практически полной замене этими ингредиентами других компонентов жертвенной пищи, которые вновь актуализировались лишь в период этнического ренессанса в конце XX в.

6. Угощением для духов воды и покойников, кроме описанных сухих ингредиентов, могли быть корни растений. Сочетание «сухое» и «корневое» представляет другой тип отношений жертвенных объектов — их *ассоциативный (парадигматический) план*. Действительно, эти народы соотносили мир предков с корневым элементом растительного элемента, что отражено также в строении их родового древа, в представлениях, связанных с миром предков. Следует отметить, что корни они добывали, как правило, в «мертвый» для растения период, когда все его вегетативные функции максимально замедлены. Космологический низ (подводное и подземное пространство) в этой культуре еще не имел негативного значения и представлялся источником сил и жизненного потенциала

в вечном круговороте превращений. Этот потенциал был той силой, которая возвращала к жизни больных, а покойникам давала шанс на новое рождение.

7. Определенный смысл присутствует в отношениях *объекта ритуальной коммуникации и ее результата*, сосредоточенных вокруг таких значимых компонентов, как лекарственные травы и табак. Сухой корень растения служит «питанием» покойника, обычный корень (во всяком случае, в источниках не акцентируется способ его подачи) — утопленника (неполноценного покойника), листья, настоянные на воде, а также стебель или дым от подожженной ветки чаще фигурировали в шаманском камлании (путешествии), горячий отвар на основе корней использовался для лечения больных (само лечение больных нередко сочеталось с процедурой шаманского камлания). Сопоставление этих способов приготовления объекта ритуальной пищи (сухой корень, корень в сочетании с холодной водой, дым, корень в сочетании с горячей водой) отражает структуру шаманского пространства: мир мертвых (крайняя нижняя позиция), терминальная зона, отличающаяся признаком сырости¹, коридор, представленный самим телом шамана, употребляющего холодный настой или вдыхающего дым. Для придания этой схеме целостности следует повторить, что обыденная земная жизнь народов Приамурья связана с употреблением в пищу свежих ростков и плодов, которые ели в сыром виде или в составе горячих блюд. Способы употребления корней дифференцируются по температурному критерию: холодный способ, представленный во взаимодействии с миром мертвых, и горячий — для «возвращения» больного и ослабленного к нормальной полноценной жизни. Поэтому не только сухое, но и холодное у них ассоциировалось со смертью и, соответственно, горячее — с жизнью. Туман и пар представляли терминальные зоны: первая была приближена к миру мертвых, а вторая — к миру живых.

Однако семантику дыма от подожженного растения не следует полностью отождествлять со значением пара или тумана, хотя они имеют смежные коннотации. Рассмотрим мифоритуальную семантику дыма на примере использования табака в ритуальных кормлениях. Сухим табаком угощали души давно умерших сородичей, тогда как трубку с подожженным растением готовили для тех, кто умер недавно или еще

¹ Первое, с чем можно столкнуться в момент попадания в мир мертвых, как описывает Л. Я. Штернберг, — это туман и влажность (Штернберг 1933).

не погребен. Границей между категориями «давно умершие» и «недавно умершие» у народов Приамурья был обряд переправления души в потусторонний мир *бун*/були, т. е. первые уже «достигли» нужного места, а вторые еще нет. Поэтому подношение покойникам зажженной трубки, из которой шел дым, кроме значения угощения, имело задачу инициировать их перемещение в *бун*. Значение курения как пути и медиатора распространено в фольклоре народов региона.

8. Изучение связи *адресат — результат*, т. е. отношений конкретного духа-получателя сообщения с представляемым результатом действия, показало, что для духов-хозяев природных угодий была характерна их детальная специализация по виду благ, соотносимых со сферой их обитания. В образе же духовных существ, населяющих небо, происхождение которых, как мы уже отметили, связано с восточносибирской или китайской ритуальными традициями, осуществилась интеграция различных источников благ. К *Сангэ Маара*, *Хэри Мапа*, *Боа Эндури* обращались с просьбами различного характера, а иногда без особой причины — в знак почитания. Этот момент отражает динамику традиционного обряда жертвоприношения народов Приамурья, выстраивая вертикальную иерархию и увеличивая дистанцию между божеством и человеком. До этого отношения человека и мира духов были достаточно паритетными. Можно предположить, что последний тип ритуальных отношений, являющийся более универсальным, со временем мог бы полностью вытеснить прежние формы, если бы не процессы модернизации и секуляризации XX в.

9. Изучение отношения действующего субъекта (*адресанта*) и *результата*, кроме видов социальной ответственности, которые мы уже характеризовали ранее, выявило наиболее важные сферы жизни традиционного общества Приамурья. Ритуалы кормления были направлены на решение следующих главных вопросов:

- 1) обеспечение себя продовольствием в ходе взаимного обмена дарами;
- 2) предотвращение опасности, исходящей от мертвых и других духов, получение покровительства от них;
- 3) сохранение или восстановление здоровья живых членов коллектива;
- 4) воспроизводство коллектива;
- 5) получение тайной информации как необходимого условия нормализации психологической и производственной сферы (гадание, предсказание);

б) регуляция сферы социального: утверждение групповой солидарности, установление родства между двумя взаимно брачующимися родами, поддержание иерархии социальных статусов.

Важным аспектом структурно-семиотического изучения жертвы является анализ *способов ее трансляции*. Весь перечень способов передачи угощения духам природы и небесным божествам можно сгруппировать по критерию наличия/отсутствия формы. Первую группу образуют бесформенные медиаторы или универсальные первоэлементы: огонь, дым/воздух, вода, земля, которые обеспечивают также трансформацию будничной пищи для людей. Вторую группу составляют предметы с фиксированной формой: конусовидной (с вершиной, обращенной вниз, — ухо свиньи; с вершиной, обращенной вверх, — гора), тетраэдровидной (с вершиной, обращенной вниз, — отверстие в ритуальном дереве *пиухэ*), трапециевидной (вместилище души покойного *лочако*), в виде вертикали (дерево, столб) и горизонтали (палочки, жгуты, нити), антропоморфной (лик на дереве, деревянные скульптурные изображения), круглой (посуда, гнездо, очаг, петля), миндалевидной (рот ритуальной скульптуры, ритуальные ложки и блюда для мяса медведя, лодка).

Все способы по типу действия также образуют три группы:

- 1) пассивные принимающие («впитывающие»): земля, конус и тетраэдр с вершинами, обращенными вниз, круг, трапеция;
- 2) активные преобразующие: огонь, дым/воздух, конус с вершиной, обращенной вверх, вытянутая вертикаль и горизонталь;
- в) сочетающие два признака (поглощение и преобразование): вода, миндалевидная, антропоморфная формы.

Выводы

Проведенный анализ позволил сделать ряд существенных выводов относительно традиционного кормления. В качестве специфики изучаемых обрядов следует отметить, что объект символического обмена здесь всегда имел материальное воплощение, но это было не обильное подношение, а щепотка, брызги, горсть, кусочек или чашечка. Такой минимализм являлся результатом существования в прошлом кочевого образа жизни, присущего культуре охотников, в контексте которого формировалась бережливая ритуальная экономика. Кормление не предполагало кровавое подношение и самопожертвование, имело характер ритуальной сделки и

было направлено на получение вполне определенного блага.

Изучение строения и семантики традиционного обряда кормления показало, что в нем была отражена социально-экономическая структура общества, включавшая половозрастную стратификацию и обусловленные этим признаком разделение труда, разные права владения и модели поведения. В концентрированном виде эти характеристики были представлены в главном ритуале — медвежьим празднике — и его центральном ритуальном символе — теле зверя-первопредка. Принципы ритуального кормления, или «сделки», изоморфны моделям социально-экономического обмена. Существенной дистанции между сакральным и профанным мирами еще не было, что выражалось в отсутствии специальной жреческой функции, простоте ритуала, отсутствии значительного количества запретов, элемента насилия и освящения подношения.

В процессе исследования структуры ритуальных объектов и способов их трансляции мы вышли на такие универсальные дихотомии мифологического космоса, как свой — чужой, земной — водный, дом — вне дома, старое — молодое, верх — низ, твердое — жидкое, сырое — вареное и др. Морфология объекта обмена изоморфна строению мира, представленного этими бинарными категориями. Специфику культуры Приамурья здесь обозначает план выражения этих категорий.

Основные конфигурации транслирующих артефактов — круг, треугольник, вертикаль и

горизонталь — выступали моделями таких доступных наблюдению и известных человеку объектов, как небо (небесные тела), гора (скала, сопка), дерево и река, составлявших ближайшее природное окружение или границу «своего» и «чужого» мира, поэтому истоки символотворчества архаической традиционной культуры всегда следует искать в этой контекстуальности.

В результате влияния традиции стран Восточной Азии наметился переход от паритетного ритуального обмена горизонтальных сфер к обряду поклонения небесным божествам, интегрировавшим в себе различные функции. Если в аутентичных ритуалах объект подношения еще доподлинно отражал мир дарителя, то в заимствованных культурах он уже представлял полноценный символ космоса, медиатор, отражавший в своем строении всех участников ритуальной коммуникации и идею их соединения. Дальнейшая эволюция структуры дара осуществлялась по принципу симметричных отношений путем превращения отдельных значимых объектов социально-экономического обмена в объект ритуального обмена, что называют явлением гомоморфизма.

Относительно статуса кормления в классификациях ритуальной коммуникации следует сказать, что в изучаемой культуре отмечался переход от ритуальных кормлений, характеризовавших архаичный тип сознания, к собственно жертвоприношению как явлению классической традиционной культуры. Но в Приамурье эти трансформации были приостановлены в XX в. в процессе модернизации их культуры.

Источники

- Лопатин, И. А. (1922) *Записки общества изучения Амурского края Владивостокского отделения Приамурского отдела Русского географического общества. Т. XVII: Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские. Опыт этнографического исследования*. Владивосток: б. и., VI, 370 с.
- Материалы по обследованию незаселенных регионов Приамурского края (исследование правого берега реки). (1908–1909) РГИА. Ф. 391. Оп. 3. Д. 1181. Л. 44–59.
- Материалы по обследованию незаселенных регионов Приамурского края (краткий отчет этнографической экспедиции Логиновского). (1908–1909) РГИА. Ф. 391. Оп. 3. Д. 1181. Л. 158–206.

Литература

- Березницкий, С. В. (2002) Этнические компоненты верований и ритуалов коренных народов Амуро-Сахалинского региона. В кн.: Н. Н. Крадин (ред.). *Археология и культурная антропология Дальнего Востока и Центральной Азии*. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, с. 329–338.
- Гаер, Е. А. (1991) *Древние бытовые обряды нанайцев*. Хабаровск: Кн. изд-во, 144 с.
- Дмитриева, Т. Н. (2012) О неоднозначности понятия «жертвоприношение». В кн.: М. Ф. Альбедиль, Д. Г. Савинов (ред.). *Жертвоприношение в архаике: атрибуция, назначение, цель*. СПб.: МАЭ РАН, с. 33–42.
- Докучаев, И. И. (2005) *Введение в историю общения*. Владивосток: Дальнаука, 340 с.
- Докучаев, И. И. (2009) *Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры*. СПб.: Наука, 595 с.

- Золотарев, А. М. (1939) *Родовой строй и религия ульчей*. Хабаровск: Дальгиз, 202 с.
- Иващенко, Я. С. (2010a) *Семиотика еды: на материале традиционной нанайской культуры*. Владивосток: Изд-во Дальневосточного федерального университета, 290 с.
- Иващенко, Я. С. (2010b) Сухарь и юкола в контексте традиционных рецептов смерти и возрождения. *Личность. Культура. Общество*, т. XII, № 2 (55–56), с. 345–351.
- Каган, М. С. (2006) Мир общения: проблема межсубъектных отношений. В кн.: *Избранные труды: в 7 т. Т. 2: Теоретические проблемы философии*. СПб.: ИД «Петрополис», с. 165–325.
- Кассирер, Э. (2002) *Философия символических форм: в 3 т. Т. 2: Мифологическое мышление*. М.; СПб.: Университетская книга, 279 с.
- Крюков, М. В. (1981) Китай. В кн.: С. А. Арутюнов (ред.). *Этнография питания народов стран зарубежной Азии. Опыт сравнительной типологии*. М.: Наука, с. 140–156.
- Мосс, М. (2000) *Социальные функции священного: Избранные произведения*. СПб.: Евразия, 444 с.
- Смоляк, А. В. (1976) Представления нанайцев о мире. В кн.: И. С. Вдовин (ред.). *Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая пол. XIX — нач. XX в.)*. Л.: Наука, с. 129–160.
- Штернберг, Л. Я. (1933) *Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны. Статьи и материалы*. Хабаровск: Дальгиз, XXXVIII, 1, 740 с.

Sources

- Lopatin, I. A. (1922) *Zapiski obshchestva izucheniya Amurskogo kraja Vladivostokskogo otdeleniya Priamurskogo otdela Russkogo geograficheskogo obshchestva. T. XVII: Gol'dy amurskie, ussurijskie i sungarijskie. Opyt etnograficheskogo issledovaniya [Records of the society for the study of the Amur Region of the Vladivostok branch of the Amur department of the Russian Geographical Society. Vol. 17: Golds Amur, Ussuri and Sungari. An attempt of ethnographic research]*. Vladivostok: s. n., VI, 370 p. (In Russian)
- Materialy po obsledovaniyu nezaselennykh regionov Priamurskogo kraja (issledovanie pravogo berega reki) [Materials on the survey of uninhabited regions of the Amur region (study of the right bank of the river)]. (1908–1909) *RGIA [Russian State Historical Archive]*. Fund 391. Inventory no. 3. Archival unit 1181. Pp. 44–59. (In Russian)
- Materialy po obsledovaniyu nezaselennykh regionov Priamurskogo kraja (kratkij otchet etnograficheskoy ekspeditsii Loginovskogo) [Materials on the survey of uninhabited regions of the Amur region (summary report of Loginovsky's ethnographic expedition)]. (1908–1909) *RGIA [Russian State Historical Archive]*. Fund 391. Inventory no. 3. Archival unit 1181. Pp. 158–206. (In Russian)

References

- Bereznitskij, S. V. (2002) Etnicheskie komponenty verovanij i ritualov korennykh narodov Amuro-Sakhalinskogo regiona [Ethnic components of the beliefs and rituals of the indigenous peoples of the Amur-Sakhalin region]. In: N. N. Kradin (ed.). *Arkheologiya i kul'turnaya antropologiya Dal'nego Vostoka i Tsentral'noj Azii [Archeology and cultural anthropology of the Far East and Central Asia]*. Vladivostok: IHAЕ FEБRAS Publ., pp. 329–338. (In Russian)
- Cassirer, E. (2002) *Filosofiya simvolicheskikh form: v 3 t. T. 2: Mifologicheskoe myshlenie [The philosophy of symbolic forms: In 3 vols. Vol. 2: Mythological thinking]*. Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., 279 p. (In Russian)
- Dmitrieva, T. N. (2012) O neodnoznachnosti ponyatiya “zhertvoprinoshenie” [On the ambiguity of the concept of “sacrifice”]. In: M. F. Al'bedil', D. G. Savinov (eds.). *Zhertvoprinoshenie v arkhaike: Atributsiya, naznachenie, tsel' [Sacrifice in the archaic: Attribution, function, purpose]*. Saint Petersburg: MAE RAS Publ., pp. 33–42. (In Russian)
- Dokuchaev, I. I. (2005) *Vvedenie v istoriyu obshcheniya [Introduction to the history of communication]*. Vladivostok: Dal'nauka Publ., 340 p. (In Russian)
- Dokuchaev, I. I. (2009) *Tsennost' i ekzistentsiya. Osnovopolozheniya istoricheskoy aksiologii kul'tury [Value and existence. The foundations of the historical axiology of culture]*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 595 p. (In Russian)
- Gaer, E. A. (1991) *Drevnie bytovye obryady nanajtsev [Ancient household rites of the Nanai]*. Khabarovsk: Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 144 p. (In Russian)
- Ivashchenko, Ya. S. (2010a) *Semiotika edy: na materiale traditsionnoj nanajskoj kul'tury [Semiotics of food: On the material of traditional Nanai culture]*. Vladivostok: Far Eastern Federal University Publ., 290 p. (In Russian)
- Ivashchenko, Ya. S. (2010b) Sukhar' i yukola v kontekste traditsionnykh retseptsij smerti i vrozhdeniya [Rusk and yukola in the context of traditional reception of death and rebirth]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo — Personality. Culture. Society*, vol. XII, no. 2 (55–56), pp. 345–351. (In Russian)
- Kagan, M. S. (2006) Мир общения: проблема межсубъектных отношений [The world of communication: The problem of intersubjective relations.]. In: *Избранные Труды: в 7 т. Т. 2: Теоретические проблемы философии [Selected*

- works: In 7 vols. Vol. 2: *Theoretical problems of philosophy*. Saint Petersburg: Petropolis Publ., pp. 165–325. (In Russian)
- Kryukov, M. V. (1981) Kitaj [China]. In: S. A. Arutyunov (ed.). *Etnografiya pitaniya narodov stran zarubezhnoj Azii. Opyt sravnitel'noj tipologii [Ethnography of the nutrition of the peoples of countries of foreign Asia. Experience a comparative typology]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 140–156. (In Russian)
- Mauss, M. (2000) *Sotsial'nye funktsii svyashchennogo: Izbrannye proizvedeniya [Social functions of the sacred: Selected works]*. Saint Petersburg: Evraziya Publ., 444 p. (In Russian)
- Shternberg, L. Ya. (1933) *Gilyaki, orochoi, go'dy, negidal'tsy, ajny. Stat'i i materialy [Gilyaki, Orochi, Golda, Negidal, Ainu. Articles and materials]*. Khabarovsk: Dal'giz Publ., XXXVIII, 1, 740 p. (In Russian)
- Smolyak, A. V. (1976) Predstavleniya nanajtsev o mire [Nanai representation of the world]. In: I. S. Vdovin (ed.). *Priroda i chelovek v religioznykh predstavleniyakh narodov Sibiri i Severa (vtoraya pol. XIX — nach. XX v.) [Nature and man in the religious beliefs of the peoples of Siberia and the North (second half 19th — early 20th century)]*. Leningrad: Nauka Publ., pp. 129–160. (In Russian)
- Zolotarev, A. M. (1939) *Rodovoj stroj i religiya ul'chej [Generic system and Ulchi religion]*. Khabarovsk: Dal'giz Publ., 202 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Яна Сергеевна Иващенко, e-mail: iva_ya@mail.ru

Доктор культурологии, доцент, профессор кафедры истории и политологии Новосибирского государственного технического университета

Author

Yana S. Ivashchenko, e-mail: iva_ya@mail.ru

Doctor of Science (Cultural Studies), Assistant Professor, Professor of the Department of History and Political Science, Novosibirsk State Technical University

Роберт Шуман и Жан Поль

А. Г. Аствацатуров¹

¹ ЧОУ ВО «Институт иностранных языков»,
199178, Россия, г. Санкт-Петербург, 12-я линия Васильевского острова, д. 13

Для цитирования:

Аствацатуров, А. Г. (2019) Роберт Шуман и Жан Поль. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 116–126. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-116-126

Получена 2 октября 2019;
прошла рецензирование
27 октября 2019;
принята 29 октября 2019.

Права: © Наследники (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. В статье рассматривается проблема интермедиального взаимодействия музыки и литературы на примере творчества Р. Шумана и Ж. П. Рихтера. Музыкальное творчество Роберта Шумана было тесно связано с литературой, и эти связи были многообразны. Шуман был автором ряда музыкальных циклов по произведениям И. В. Гете, Г. Гейне, Э. Т. А. Гофмана, А. ф. Шамиссо, создал музыку к драматической поэме Дж. Байрона «Манфред», сочинил оперу «Геновева» и проч., внес большой вклад в музыкальную критику, сам создавал произведения в романтическом духе. В статье подчеркивается литературный характер музыки Шумана — ее изобразительность, портретность, психологизм. Среди любимых писателей Шумана особое место занимал Жан Поль Рихтер, по мотивам произведений которого был создан цикл «Бабочки». Поэтически одаренному Шуману была созвучна широкая, насыщенная чувствами, эмоциональная, образная проза Жан Поля. В статье анализируются общие черты художественных миров Шопена и Жан Поля: общее чувство жизни, состоящее в сочетании трагического мироощущения и меланхолической задумчивости, с сарказмом и юмором, резким неприятием филистерства и продуцированных им пустых форм жизни и искусства.

Жан Поль во многом способствовал возникновению поэтического языка Шумана, в котором великий композитор смог вербализировать свои музыкальные впечатления. Произведения Жан Поля и Гофмана трансформировали в шумановскую музыкальную эстетику свойственный им дуализм. В статье подчеркивается, что, с одной стороны, дуальная структура персонажей в романах Жан Поля косвенно рефлектирует предпосылки собственной художественной программы Шумана. С другой стороны, современники Жан Поля заметили «музыкальность его творчества», и уже Новалис отмечал, что Рихтер поэтизирует музыкальные фантазии.

Ключевые слова: Шуман, Жан Поль Рихтер, поэтический язык, музыкальная эстетика, музыкальная критика, романтизм.

Robert Schumann and Jean Paul

A. G. Astvazaturov¹

¹ Private Educational Establishment of Higher Education “Institute of Foreign Languages”, 13 12th Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199178, Russia

For citation: Astvazaturov, A. G. (2019) Robert Schumann and Jean Paul. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 116–126. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-116-126

Received

2 October 2019;
reviewed 27 October 2020;
accepted 29 October 2020.

Copyright: © The Author's heirs (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The research is devoted to the issue of the intermedial inter-connection between music and literature based on the example of R. Schumann's and J. P. Richter's works. The music composed by Robert Schumann was closely connected with literature, and the connections were diverse. Schumann authored a number of musical cycles on verses by J. W. Goethe, H. Heine, E. Th. A. Hofmann, A. Von Chamisso, musically adapted Lord Byron's dramatic poem “Manfred”, composed the opera “Genoveva”, etc. He also made a great contribution to musical criticism, and composed many romantic musical pieces. The paper emphasises the literary nature of Chopin's music — its figurativeness, portraiture, and psychologism.

Among his favourite writers Schumann gave pride of place to Jean Paul Richter, based on whose writing he created the cycle titled “Butterflies”. The poetically gifted Schumann felt consonance with Jean Paul's sweeping, highly emotional, imaginative prose. The author analyses the common features of Schumann's and Richter's artistic worlds: the sense of life they shared — a combination of a tragic view of life and languishing affection, sincerity, humour and sarcasm, a sharp rejection of philistinism and empty forms of life and art produced by it.

Jean Paul made a major contribution to the emergence of Schumann's poetic language, giving musical voice to his impressions, where the composer's musical and aesthetic thinking is captured. The works of Jean Paul and Hoffmann channelled their dualism into Schumann's musical aesthetics. The author emphasises that the dual structure of the characters in Jean Paul's novels indirectly reflects the premises of Schumann's artistic program. On the other hand, Jean Paul's contemporaries noticed “the musicality of his work”, and, particularly, Novalis noted that Richter poeticises musical fantasies.

Keywords: Schumann, Jean Paul Richter, poetic language, musical aesthetics, musical criticism, romanticism.

В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» в письме своему другу Цейтблону будущий композитор — модернист Адриан Леверкюн очень точно и со знанием дела описал роль романтизма в истории европейской музыкальной культуры. Размышления свои по этому поводу Адриан начинает с упоминания симфонического творчества Роберта Шумана. «До сих пор только раз был в филармонии на концерте, с третьей симфонией Шумана в качестве *pièce de résistance*. Один тогдашний критик усмотрел в этой музыке “широту мировоззрения”, что смахивало уже на непрофессиональную болтовню и немало распотешило господ классицистов» (Манн 1960, 187). Из слов Леверкюна можно заключить, что симфоническое творчество Шумана вызвало совершенно различные оценки в музыкальных кругах Германии. После премьеры симфонии, получившей сразу название «Рейнской», в отзывах звучали восторженные слова: она отражает «свежее, радостное настроение рейнской жизни», «ее основной характер

имеет истинно народные корни, так как при полностью самостоятельном и художественно благородном формообразовании мелодические элементы большей частью выражают то мощное и поразительное, что исходит от народной песни, как это имеет место во второй и пятой частях» (Demmler 2004, 68–69). Однако отношение Новонемецкой музыкальной школы Листа и Вагнера, имевшей в Германии огромное влияние, увеличивающееся с каждым годом, к позднему творчеству Шумана, в частности к его симфонизму, было в целом отрицательным. Лист выражал свое мнение осторожно и уважительно, не забывая восторга, с которым он мастерски исполнял фортепианные пьесы молодого Шумана, в частности его «Карнавал». Поэтому его слова имели полемический характер. В них звучало сожаление, что композитор с какого-то момента вступил на неверный путь, не желая отбросить отжившие свой век художественные формы. В опубликованной в «Новом музыкальном журнале» статье Лист писал:

«Кто бы мог оспорить, что Шуман больше трудился над тем, чтобы свое целиком романтическое, парящее между радостью и страданием чувство, свой порыв к необычному и фантастическому, что часто в его внутреннем мире принимало глухие и мрачные тональности, привести к гармонии с классической формой, вместо того, чтобы искать, рисковать, завоевывать, изобретать, в то время как та форма с ее ясностью и правильностью ушла от его собственных настроений. Несмотря на это, он искал, рисковал, изобретал, но меньше в свободном самоопределении, нежели фатально к этому принужденный, так как именно истинный художник с необходимостью побуждается к тому, чтобы изменить свои формы сообразно контурам своего чувства, пропитав их просветляющими или омрачающими красками, приведя их в согласие с высотой голоса своего внутреннего мира. Он делал это так, но не добровольно, словно под ярмом своего закона, сам собою раздражаясь, потому что считал старые меха пригодными для молодого вина, потому что верил в то, что современное состояние души можно представить в традиционных формах, в то время как последние обязаны своим возникновением совершенно не похожему на них содержанию чувства» (Liszt 1855, 136).

Конечно, расхождение творчества Шумана, прежде всего Шумана-симфониста, с эстетическими принципами Новонемецкой школы налицо, и Лист этого не скрывает. Но если прочесть статью Листа целиком и обращать внимание на то, что сказано между строк, то не возникает никакого сомнения, что ее автор неоднократно воздает должное Шуману, говоря о его заслугах перед историей музыки, хотя в известной мере умаляя его значение, объявив его художником, проложившим путь программной музыке, считая, вероятно, только себя ее создателем. Сейчас можно только удивляться, как чуткое ухо Листа не хочет слышать шумановского новаторства в трансформации жанра симфонии, что стало делом романтического музыкального модерна. Если вернуться к цитированным выше словам Левверкюна, то из них следует, что шумановский симфонизм не удовлетворял не только «футуристов», творцов «музыки будущего» из Новонемецкой школы, но и музыкальных консерваторов. Действительно, Левверкюн знает, что сторонники незыблемости выработанных венской классикой принципов музыкальных форм, необходимых симфонии как жанру, упрекали Шумана как раз в их нарушении. Речь шла не только о несбалансированной в некоторых ме-

стах оркестровке; в упомянутой «Рейнской» симфонии Шуман только схематично ориентируется на контуры и функциональные части сонатной формы. Дуализм в необычно обширной разработке главной темы играет подчиненную роль. На место тематически-мотивной работы выдвигается гармоническое мышление в стремлении найти связи между тональностями. Здесь было бесспорное новаторство, не говоря уже об удивительной по красоте и построению *adagio espressivo* и искрометному финалу 2-й симфонии. Лишь догматизмом Новонемецкой школы можно объяснить глухоту к шумановским открытиям в симфонической музыке. Даже обладавший широким музыкальным вкусом Ганс фон Бюлов не мог избежать ошибочных суждений: «...для меня существует духовная преграда между тем Шуманом, который поначалу шел собственными путями, и тем иным, который ослеплен блеском формы великого наследия Моцарта, Мендельсона, разочаровавшись в самом себе, он довел себя до частичного духовного самоубийства. Композитора и автора песен я ставлю несравненно выше, чем симфониста, с каким бы восхищением я не относился к *adagio* второй и даже третьей симфонии» (Demmler 2004, 112).

Ни единого слова о «Сценах из “Фауста” Гете», об опере «Геновева», об оратории «Рай и Пери», о фортепьянном концерте, об увертюрах и т. д. Это все писалось уже в самом начале вагнеромании в немецкой музыкальной культуре, продолжавшейся с разной степенью интенсивности более полувека, что, конечно, в большой степени способствовало утвердившемуся негативно отношению к музыке позднего Шумана. Сам творец новодионисийского искусства предпочитал говорить о Шумане в русле своих антисемитских идей, которые сам их выразитель рассматривал как очищение пространства немецкой культуры от тлетворного влияния еврейского духа, убивающего в ней все здоровое и творческое.

«На протяжении его (Шумана. — А. А.) развития как композитора можно со всей очевидностью указать на отмеченное мной вмешательство еврейской сущности на наше искусство. Сравните Роберта Шумана первой и Шумана второй половины его творчества: там пластический порыв к созданию образов, здесь растление в велеречивую плакоть до выглядящей таинственной пустоты. Этому соответствует, что Шуман в этом втором периоде недоброжелательно, неприветливо и раздраженно смотрел на тех, которым он в первом периоде будучи издателем “Нового музыкального журнала” так

тепло и по-немецки любезно протягивал руку» (Wagner 1869, 36–37).

Затем следовали крокодиловы слезы сожаления о потере взаимопонимания и рассказ о превращении Шумана в человека, говорящего «на другом языке, на сопровождающем нашу новую эстетику диалектическом еврейском жаргоне...» (Wagner 1869, 37). Еврейский дух распространяет вокруг себя бессилие, вялость, уныние, имитацию творчества, апатию, и в эту апатию погрузился гений Роберта Шумана, отягощенный и уставший от противостояния еврейскому духу, обеспокоенного гешефтом. Он бессознательно потерял свою благородную свободу, создав возможность триумфа духа «евреев от музыки». Еще развязнее Вагнер высказался о симфонизме Шумана в письме Гансу фон Бюлову в 1855 году. «Энергон, который имеет видимость глубокомыслия, а по моему разумению содержательно является бессмыслицей, также как и гегелевский философский вздор, который всякий раз тривиальнее всего там, где он кажется самым глубоким» (Demmler 2004, 116).

Лишь во второй половине XX века исполнительскому искусству безоговорочно удалось отрешиться от подобного рода суждений, что в конечном итоге определило место Роберта Шумана среди великих немецких композиторов XIX века. Шуман никогда не отказывался от традиции многочастной симфонии, которую критиковали Бетховен и Шуберт. Для жанра симфонии он открыл целый ряд новых возможностей. Во всех своих симфониях композитор прежде всего преследовал цель строго придерживаться циклического характера и реализовывать мотивно-тематические отношения, переходя границы частей. Он ставил перед собой задачу растворить многообразие и богатство образов в более высоком единстве, будь это благодаря одной центральной мотивной идее, переходящей из одной части в другую по тематике, или используя вариационный принцип, с помощью которого можно показать различия. Как показывает Анфрид Эдлер, «единство шумановских симфоний манифестирует себя в индивидуальном утверждении созданных композиторским субъектом музыкальных образов, в которых снимаются воспоминания о прошлом» (Edler 2008). С самого начала новаторство и поиск новых выразительных средств для воплощения музыкальных образов были отличительными чертами искусства Роберта Шумана. В позднем творчестве композитора мы находим стремление гармонически сочетать инновационную технику, не отказываясь от

традиционной формы симфонии. В этом отношении Шуман противопоставил себя тенденциям Новонемецкой школы Листа и Вагнера и стал важным звеном традиции, которая вела от Моцарта и Бетховена к Брамсу, Брукнеру и Малеру (Demmler 2004, 117).

Вернувшись к тому, с чего мы начали, к письму Адриана Леверкюна, размышляющего о симфонической музыке Шумана, мы сразу найдем в нем глубокое понимание значения музыкального романтизма для истории культуры и искусства. «Романтизм вывел музыку из глухоты узкой специальности и дудочников и привел к контакту с миром высшей духовности, с общим художественно-интеллектуальным движением времени, — этого ему забыть нельзя!» (Манн 1960, 187). Чуткое ухо Леверкюна слышит усиленную интеллектуализацию музыкального языка у позднего Бетховена.

«Все началось с позднего Бетховена и его полифонии, и мне кажется весьма многозначительным, что противники романтизма, иными словами: искусства, перешедшего из сферы чисто музыкальной в сферу общеинтеллектуальной, — всегда являлись также противниками и хулителями позднего Бетховена. Думал ли ты когда-нибудь о том, насколько более страдальчески-значительной становится индивидуализация голоса в последних его произведениях, чем в более ранних, где она виртуознее?» (Манн 1960, 187–188).

Романтизм придает этой отмеченной Т. Манном модернистской тенденции невиданный размах, когда расширяющаяся субъективность самым решительным образом стремится захватить с каждым разом все большие пространства интеллектуальной деятельности. Трансформациям подвергаются не только формы абсолютной музыки, в которой сохраняются кажущиеся неисчерпаемыми возможности трансценденции, ибо в музыке слышат язык, превышающий по своей силе все остальные языки. В музыкальном языке «мысль изреченная» перестает быть ложью, и, следовательно, музыка может помочь иным искусствам в их стремлении к истине, и отсюда желание соединиться с другими искусствами, чтобы поднять их на более высокий уровень трансценденции, растворить их в единстве, что обращает человеческие чувства к сфере сверхчувственного. С этим связаны также и размышления романтиков о роли музыки в процессе интермедальности, в создании синестетического искусства, где музыка играет решающую роль. Мы погрешили бы против истины, если бы ограничивались только вагнеровской оценкой музыки Шумана.

Суждения Ф. Листа о ней отличаются от нее несравненно более глубоким проникновением в ее сущность. Не менее важной была его высокая оценка роли Шумана в расширении роли музыки в немецкой культуре. Лист подчеркнул поэтический талант Шумана:

«Он ясно духовно осознал необходимость присоединения в высшем чисто инструментальном воплощении к поэзии и литературе; также он приблизил литературу к музыке [...]. Музыка и литература были в течение столетий разделены как стеной, и жители, жившие по обеим стенам, казалось, знали друг друга лишь по именам. Если они входили в контакт друг с другом, то они казались подобными Пираму и Фисбе. [...]. Шуман был уроженцем обеих стран и жителям разделенных областей открыл проходы [...]» (Liszt 1855, 136).

То, что здесь Лист написал о Шумане, относилось к автору «Танцев Давидсбюндлеров», «Карнавала» и «Фантазии C-dur», а также, бесспорно, к автору песен, и причина огорчений Листа по отношению к позднему творчеству Шумана заключалась в том, что последний при всей своей поэтической натуре отказывался последовательно проводить в жизнь принципы программной музыки. Сам же Шуман свое отношение к программной музыке выразил в статье о Берлиозе, где мы находим подробнейший анализ «Фантастической симфонии», которую Шуман подробно разбирал по ее фортепианному переложению, сделанному Листом. Важнейшим для понимания принципов эстетического и музыковедческого анализа Шумана можно считать соединение в нем многоуровневой структуры произведения и его интенций с его метафизической сущностью. План интерпретации «Фантастической симфонии» — это мыслительный образ музыкального художественного произведения.

«Многообразный материал, предлагаемый этой симфонией для размышления, мог бы в дальнейшем уже очень легко запутать читателя, поэтому я предпочитаю разобрать ее по отдельным признакам, хотя бы часто и приходилось для объяснения одного из них ссылаться на другой. Я хочу рассмотреть симфонию с тех четырех точек зрения, с которых вообще можно рассматривать музыкальное произведение, а именно: со стороны формы (целого, отдельных частей, периода, фразы), со стороны музыкальной композиции (гармония, мелодия, изложение, тематическая работа, стиль), со стороны особой идеи, которую художник хотел воплотить, и со стороны духа, господствующего над формой, материалом и идеей. Форма —

вместилище духа. Чем крупнее вместилище, тем больше должны быть масштабы наполняющего духа. Словом “симфония” в инструментальной музыке до сих пор обозначаются наиболее крупные соотношения. Мы привыкли по названию вещи судить о ней самой; мы предъявляем свои требования к “фантазии”, другие к “сонате”. Для талантов второго ранга достаточно владеть традиционной формой, первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое. После Девятой симфонии [Бетховена], крупнейшего по объему из существующих инструментальных произведений, мера и цель казались исчерпанными (Шуман 1975, 196–197)».¹

Описание последовательности анализа в обратном порядке повторяет творческий процесс, который начинается в духе композитора, материализующегося в форме, и дух ищет для себя в форме наибольшее пространство для воплощения. И если творческий дух дышит, где хочет, то он не знает границ между искусствами. Описав такт за тактами всю симфонию, Шуман не мог не остановиться на программе, которую Берлиоз написал для слушателей симфонии. К этой развернутой программе Шуман относится скептически, даже с некоторым пренебрежением. Подробно изложив ее, Шуман пишет: «...в таких путеводителях есть всегда что-то недостойное и шарлатанское. Во всяком случае, достаточно было бы пяти основных заглавий²; более подробные обстоятельства, представляющие все же интерес в связи с личностью композитора, который сам пережил эту симфонию, и так передавались бы в устной традиции. Одним словом, чувствующий немец, не слишком расположенный ко всему, не может, чтобы так грубо руководили его мыслями, уже в “Пасторальной симфонии” его оскорбляло то, что Бетховен не доверил ему разгадать характер музыки при помощи композитора» (Шуман 1975, 214).

Дальнейшее осмысление «Фантастической симфонии» ведет Шумана к волнующей его проблеме места музыки в мире, внемузыкальных воздействий на музыкальную композицию, а также их влиянии на ее понимание и оценку.

«Конечно, ошибаются те, кто думает, что композиторы раскладывают перед собой перо и бумагу с жалким намерением то или другое выразить, описать, изобразить. Но и не следует

¹ См. также вступ. статью к этому тому Д. В. Житомирского и его комментарии к статье о Берлиозе.

² Напомним названия частей «Фантастической симфонии» Берлиоза: 1. Мечты, страдания. 2. Бал. 3. Сцена в полях. 4. Шествие на казнь. 5. Сон в ночь шабаша.

недооценивать случайных влияний и внешних впечатлений. Бессознательно, рядом с музыкальной фантазией, часто продолжает действовать какая-нибудь идея, рядом с ухом — и глаз, и последний, этот неизменно деятельный орган, удерживает среди звучаний некоторые контуры; вместе с продвижением они могут уплотниться и развиться до отчетливых образов. И вот, чем больше элементов, родственных музыке, несут в себе мысли и образы, порожденными звуками, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность произведения, и чем, вообще, большим воображением и остротой обладает музыкант, тем больше его произведение нас возвышает и захватывает. Почему, например, Бетховену среди его фантазий не могла прийти в голову мысль о бессмертии? Почему бы не могла вдохновить память о великом павшем герое? А другого — воспоминание о блаженно прожитом времени. Неужели мы не будем благодарны Шекспиру за то, что он из груди одного юного поэта звуков вызвал достойное его произведение?» (Шуман 1975, 215).

Обратим внимание, кого Шуман приводит в качестве примера — Бетховена, автора «Героической симфонии», и Мендельсона, создателя музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», подчеркивая возможный размах чувств и восприятий композитора, стремясь показать безграничность эстетической реальности. Как мы видим, программная музыка, согласно Шуману, это только составная часть синестезийного произведения искусства, в котором музыкой охватываются все чувства, и, конечно, благодаря синестезийной интенции музыка обладает трансцендирующим смыслом.

Сходные мысли Шуман находил, читая Жан Поля и Новалиса, для которых творческая сила души зависит от многообразия и интенсивности чувств, в ней возникающих. Синестезийное музыкальное произведение — это творение духа гения, и оно отличается от того, что создает талант: «В том-то и заключается проклятие таланта, что он, работая уверенней и упорнее, чем гений, не достигает цели, в то время как гений уже давно парит на высоте идеала, с улыбкой все кругом озирая» (Шуман 1975, 81). Именно такого гения Шуман увидел в Шопене, написав о нем яркую новеллу в духе Гофмана, в которой дается поэтическое описание шопеновских вариаций для фортепиано с оркестром на тему Моцарта из его «Дон Жуана» ор. 2. Это большое произведение молодой Шопен написал, используя материал дуэтино Дон Жуана и Церлины «La ci darem la mano». Новелла о Шопене и его моцартовских вариациях ярко впи-

сывается в романтическое мировоззрение Роберта Шумана, для которого важен не сухой, деловито профессиональный анализ формы, а стремление поэтическими средствами передать читателю своеобразие духа гения через его произведение.³ Поэтическая форма, избранная Шопеном, для него единственный способ не разрушить контакт с создателем, вызвавшим восторг своей музыкой и его произведением, и поэзия для него не только родная сестра музыки, но и та среда, в которой слово будет стремиться постигать дух музыки. Синестезийная природа искусства это позволяет. Шуман разделяет романтическую идею о единой жизненной субстанции, соединяющей жизнь и искусство, развивая ее применительно к музыке.

Об этой модернистской идее, возникшей уже в ранней фазе романтизма, писал В. М. Жирмунский: «Романтическая поэзия не хочет быть “только искусством”: ее желание быть больше, чем эстетической деятельностью. Иногда это стремление к своеобразному художественному познанию мира, желание выразить в словесных символах свое особенное чувство жизни. Иногда это мысль о том, чтобы подчинить других своему чувству жизни, заставить почувствовать открывшуюся истину. ...Если в идее романтическое искусство должно быть больше, чем искусством, в осуществлении оно бывает часто меньше, чем искусством: художественная законченность, завершенность, замкнутость в себе не свойственны романтической поэзии, слишком тесно связанной с личностью поэта, его переживаниями и устремлениями» (Жирмунский 1919, 7).⁴

Яркая экспозиция новеллы, где звучат знаменитые слова «Шапки долой, господа, передайте гений», быстро приводит читателя к самому произведению, которое занимает Флорестана, Эвсебия и Юлия. Это маски-образы самого Шумана, отражающие какую-то черту его сущности. Перед нами наглядно воплощается геттевская идея о коллективной личности в ее модернистско-романтическом обличье. Слушание музыки начинается с чтения нот, вернее, созерцания молчащих нотных страниц, которые мгновенно превращаются в калейдоскоп картин и образов.

«Ни о чем не думая, я стал перелистывать тетрадь; есть что-то волшебное в этом затаенном

³ Историю знакомства Шумана с музыкой Шопена и возникновения новеллы «Сочинение 2» читатель найдет в прекрасной статье Д. В. Житомирского «Шуман и Шопен» (Житомирский 1981, 119–153).

⁴ Знаменитые слова Шумана: «Не люблю я тех, чья жизнь не созвучна их творениям» (Шуман 1975, 78).

наслаждении музыкой без звуков; к тому же мне кажется, что у каждого композитора нотная запись имеет свой облик: Бетховен выглядит на бумаге иначе, чем Моцарт, точно так же, как проза Жан Поля — иначе, чем проза Гете. Но тут у меня было такое чувство, словно на меня глядят одни только неведомые глаза, глаза цветов, василисков, павлиньи, девичьи глаза. В некоторых местах все прояснилось, и я будто различал моцартовское *La ci darem la mano* сквозь переплетение сотен аккордов» (Шуман 1975, 71).

Если мы внимательно прочитаем цитированный текст и сопоставим его с моцартовскими вариациями Фредерика Шопена, то нам сразу же станет ясно, что Шуман описывает интродукцию к этим вариациям, которая начинается оркестровым созерцательно нежным вступлением, как бы открывая путь партии фортепиано, которая порождает красивые, изысканные фигуры, в них слышатся обрывки моцартовской темы. В интродукции неожиданно созерцательное настроение преображается, и ему на смену приходит волевое, решительное движение оркестра, к нему подключается фортепиано, и это движение приобретает непреклонный характер, похожий на характер главного героя моцартовской оперы. Тема дуэтино излагается фортепиано с неподдельной естественностью и в то же самое время с изяществом, свойственным уже зрелому мастеру и подлинному виртуозу. Описание вариаций — литературный шедевр романтизма.

«Первую вариацию можно было бы, пожалуй, назвать слишком светской и кокетливой, в ней испанский гранд уж очень галантно волочит за деревенской девушкой. Однако это получается у него весьма непринужденно во второй вариации, которая уже гораздо более простодушна, комична, задорнее — так и кажется, будто двое влюбленных гоняются друг за другом и смеются больше обычного. Но как все меняется в третьей! Вся опера наполнена лунным светом и волшебными чарами. Мазетто, правда, стоит где-то вдалеке, но ругается достаточно внятно, что, впрочем, мало смущает Дон Жуана» (Шуман 1975, 72).

Перед нами жизнь во всем многообразии и прежде всего в многообразии и темпе движений. Каждый характер, возникший в музыке, имеет свое собственное движение. Оно также помимо звуков служит объяснению жизни: обилие движений, их масса, из которой и состоит жизнь, придает ей величие, аналогичное с величием неизмеримого пространства. Попытка прервать частично движение, как бы его обрезав, сразу

изменяет его характер, делая его комичным или же показывая его как спокойствие, как созерцательный отдых от движения. Развернув перед читателем картину движений, которая по настроению соответствует эпизодам оперы, Шуман стремится показать, что *adagio b-moll*, предваряющее коду, меняет настроение пьесы и «служит предостережением Дон Жуану» (Шуман 1975, 73), но затем ступившиеся тучи совершенно развеиваются, и вариации завершаются великолепным полонезом, оставляя ощущение света и творческой свободы. И этот полонез, перешедший в яркое стремительное *allegro*, показывает, что музыка Шопена шире того словесного описания, которое предпринял Шуман, сам это прекрасно осознавая, поскольку «музыка говорит на самом общем языке, который освобождает душу и приводит ее в некоторое неопределенное возбуждение, но она чувствует себя на родине» (Шуман 1975, 79). Можно, конечно, оценить новеллу Шумана как дань модернистскому субъективизму, который в своей фантазии деформирует объект. Но не стоит ли за этим признание двоякого рода: во-первых, художественное музыкальное произведение тождественно только самому себе, хотя и вызывает о себе рефлексию; во-вторых, поскольку, согласно Шуману, «музыка говорит на самом общем языке», информативная неопределенность здесь выражена сильнее, чем в искусстве слова, в поэзии. Поэтому мы слышим слова Флорестана о гармонии природы, к которой нас ведет Шопен.

«Только в Швейцарии, сказал под конец Флорестан, испытывал он нечто подобное этому заключению. А именно, когда в погожие дни лучи заходящего солнца все выше и выше скользят по горным вершинам и, наконец, пропадают их последний отблеск, тогда будто видишь, как белые альпийские исполины смежают очи. Чувствуешь только одно — ты был свидетелем небесного явления» (Шуман 1975, 79).

Музыкальное творчество Роберта Шумана всегда было связано с литературой. Обладая, без сомнения, литературным талантом, в юности он сам хотел стать поэтом. Литература как искусство всегда оставалась в центре его интересов, и параллельно его становлению как музыканта происходило его развитие как музыкального критика, в произведениях которого суждения о музыке, как мы видели, обретали ярко выраженную художественную форму. Уже на празднике по случаю окончания школы Шуман произнес речь на тему «О внутреннем родстве поэзии и музыки», и в ней мы сразу же можем ощутить влияние раннеромантических

идей. При этом музыкальность выглядит у Шумана как общее достояние обоих искусств: «Да! Великое творит их союз: великое и прекрасное, когда простой звук через окрыленную технику или парящее слово возвышается на мелодической волне звука, когда легкий ритм стиха легко соединяется с мерой такта и любовно сменяет друг друга, когда они странствуют по небесной тропе. Но не только это соединение благополучия приковывает обоих друг к другу, нет, они еще сковываются другими и более нежными узами, и эти уже суть то, что они оба имеют одинаковое происхождение и одинаковое воздействие» (Цит. по: Неого 2003, 80).

Среди любимых писателей Шумана особое место занимал Жан Поль, и значение Жан Поля для Шумана, ставившего своего любимого автора над всеми, постоянно подчеркивалось. В письме своему близкому другу Эмилю Флексигу от 17 марта 1828 Шуман пишет: «Жан Поль у меня все еще на первом месте: он для меня выше всех, не исключая даже Шиллера (Гете я еще не понимаю)» (Шуман 1970, 36). Дневниковые записи Шумана от 1828 г., названные им «Готтентотиана», свидетельствуют о его размышлениях, о значении Жан Поля для его жизни: «Я себя часто спрашиваю, где бы я был, если бы я не знал Жан Поля, он кажется по меньшей мере с одной стороны сплетен со мной: ибо я его почувствовал раньше: я сейчас сочинял точно также, не бежал бы тем самым от людей и мечтал бы меньше. Не могу же точно думать, чем бы я был бы. На этот вопрос я не могу ответить» (Schumann 1971, 82).

Язык писем молодого Шумана очень напоминает нам стиль Жан Поля. Флексига он призывает безотлагательно прочесть роман «Титан». Во время своей поездки в Байройт Шуман посетил вдову Жан Поля, которая подарила ему портрет своего покойного мужа, и это дало Шуману повод еще раз высказаться о своем любимом писателе: «Если бы все люди на земле читали Жан Поля, они наверняка стали бы лучше, но и несчастливее; Жан Поль часто подводил меня к грани безумия, но радуга мира и человеческий дух всегда нежно парят над слезами, а сердце чудесно возносится и кротко просветляется» (Шуман 1970, 42).

Поэтически одаренному Шуману была созвучна широкая, насыщенная чувствами, эмоциональная, образная проза Жан Поля. Карл Дальхауз отмечает, что Жан Поль способствовал возникновению поэтического языка Шумана, в котором он смог вербализировать свои музыкальные впечатления, чтобы музыкальное, эстетическое мышление композитора запечат-

лелось как таковое (Dahlhaus 1988, 90). Интересы Шумана к литературе не ограничивались творчеством Жан Поля. Уже названия его фортепианных произведений демонстрируют связь с романтизмом. В нотах «Фантазии C-dur» op. 17 (1837 г.) стоит эпитафия из Фридриха Шлегеля «Крейслериана» (1838), он сразу нам указывает на Э. Т. А. Гофмана, говоря о «Бабочках» (1823–1832), сам Шуман назвал Жан Поля. Произведения Жан Поля и Гофмана трансформировали в шумановскую музыкальную эстетику свойственный им дуализм. Шумановские критические шедевры, публиковавшиеся с 1834 г. в основном композитором «Новом музыкальном журнале», обнаруживают художественное расщепление авторской личности.

Флорестан и Эвсебий, Юлиус и майстер Раро, Кьяре, имевшие реальных прототипов, стали фигурами шумановской эстетической реальности, вымышленного мира, неразрывно связанного с музыкой. Шуман создал из этих фигур характеры, и различие этих характеров не мешает этому миру быть единством. Шуман назвал его «Союзом Давида» (Davidsbund). Этот шумановский мир с его образами нашел свое воплощение в музыкальных композициях «Танцы Давидсбюндлеров» op. 6 и «Карнавал» op. 9.

Особый тип психики выделял Роберта Шумана среди великих музыкантов романтической эпохи. Это сознание с ярко выраженной рефлексивной доминантой. Дневники играли в жизни Шумана очень важную роль. Для них он выбрал название «Книги жизни», что показывало, какое значение он придавал саморефлексии, взгляду на свой собственный внутренний мир. С помощью записей в дневнике он стремился удержать в памяти свои переживания, не дать им ускользнуть и в ретроспективе еще раз их вызвать в своей душе.

Поскольку Шуман был натурой поэтической, то ведение дневника, кроме удержания переживаний и мыслей, предлагало ему возможность исследовать свой внутренний мир и критически его представить, а именно в той открытости для себя, в какой его Шуман никогда не отважился бы показать другим людям. В дневниках было то, что оставалось закрытым даже для самых близких друзей композитора. Наряду с интроспекцией записи должны были создать основу для того, «чтобы в поздние годы сравнить воззрения и чувства с прошлым и прочим». Он хотел благодаря этому констатировать, остался ли он верен себе. Кроме того, ведение дневника давало Шуману возможность осуществлять свои литературные амбиции. Отрицать литературный талант композитора невозможно. Многие тексты

дневников имеют характер романтического собрании афоризмов в стиле фрагментов Новалиса и Фридриха Шлегеля, из которых много прямо и косвенно было заимствовано в духе романтической симфилософии.

Ведение дневников было общим местом романтической культуры, оно было широко распространено в ней, и поэтому шумановские дневники соответствовали привычкам времени. Мы уже указывали на огромный интерес Шумана к литературе и прежде всего к творчеству Жан Поля. Любовь к искусству Жан Поля Шуман пронес через всю жизнь. Композитор знал почти все произведения любимого писателя; исключения составляли лишь те заметки Жан Поля, которые были напечатаны после смерти Шумана (Paul 1996).⁵ Шуман в своих критических статьях и письмах упоминает и цитирует романы «Незримая ложа», «Геспер», «Титан», «Озорные годы», «Зибенкэз» и, конечно, «Подготовительную школу эстетики», а также последний роман писателя — «Комета». Большое внимание Шумана привлекали как философские, так и педагогические труды Жан Поля «Селина» и «Левана», особенно его понимание бессмертия человеческой души. Анализируя романы Жан Поля, Шуман очень точно заметил их особенности. В одной из заметок в дневнике композитор отметил, что «во всех его произведениях отражается сам Жан Поль, но каждый раз в двух лицах: он Альбано-Шоппе, Зибенкэз-Лейбгегер, Вульт-Вальт, Густав-Фанк, Фламин-Виктор. Только один-единственный Жан Поль мог в самом себе по-разному раздваиваться. Всегда жесткие противоречия, хотя и не крайние, он объединяет в своих произведениях и в себе самом — он же только один» (Schumann 1971, 82).

Отмечая эту дуальную структуру расстановки персонажей в романах Жан Поля, Шуман косвенно рефлектирует предпосылки своей собственной художественной программы.

В 1839 г. Шуман писал одному из своих бельгийских почитателей: «Вы не знаете Жан Поля? У него я больше научился контрапункту, чем у моего учителя музыки» (Schumann 1904, 149). Конечно, композитор пишет здесь не о том, что он обязан Жан Полю ремесленным правилам контрапункта; Шуман имеет в виду духовные предпосылки, духовное содержание, лежащее в основе как поэзии, так и музыки.

⁵ Здесь были напечатаны фрагменты Жан Поля о музыке, показывающие во всей полноте музыкальную эстетику писателя.

Представление о единой духовной субстанции, объединяющей все искусства, прочно вошло в сознание Шумана и стало краеугольным камнем его музыкальной эстетики, что вело к расширению смысловых горизонтов музыки. Это дало повод Мартину Эгеру совершенно справедливо утверждать, что писатель сыграл решающую роль в рождении «революционного фортепианного стиля» Шумана. Эгер также придерживается мнения, что игнорирование этого факта приводит к ошибкам в интерпретации шумановской музыки даже великими писателями XX века (Eger 1992, 363). Эгер правомерно задает вопрос, почему Роберт Шуман ощущал такое «личное, глубоко внутреннее сущностное родство, связавшее его с писателем» (Eger 1992, 366). Действительно, уже некоторые биографические аналогии должны были показаться Шуману неким предзнаменованием: общим была уже в детские годы как страсть к чтению, так и тяга к фортепиано, затем рано проявившееся желание писать, а также экспериментировать, импровизировать, фантазировать на любимом инструменте. У обоих рано проявилась необычная интенсивность чувства, ранняя зрелость самосознания и творческое честолюбие. Переживание смерти из-за ранней потери отца, друзей, братьев и сестер, разорванность сознания, чувство потерянности, длительный страх перед безумием, мягкость и задушевность компенсировались сарказмом и юмором, резким неприятием филистерства и продуцированных им пустых форм жизни и искусства. Очень сильно ошибался Фридрих Ницше в оценке Шумана в 161 афоризме «Странника и его тени», в котором еще чувствовалось не окончательно изжитое вагнерианство: «Тот юноша, каким его в своих грезах видели в первую треть нашего столетия романтические создатели песен в Германии и Франции во всем совершенстве, был переведен в пение и музыку Робертом Шуманом, вечным юношей... Правда, есть моменты, когда его музыка напоминает Вечную старую деву» (Nietzsche 1906, 273).⁶

На самом же деле молодой Шуман был бойким и решительным юношей, жадным до жизни и переживаний, он был постоянно влюблен и не чужд дарам Бахуса подобно своему любимому писателю. Однако Шуман мог быть и другим — мечтательным, меланхоличным, впадать в депрессию, переносить на бумагу и фортепиано мировую скорбь и тоску, и эта разорванность сознания его разрушала. Те же самые настроения Шуман находил у Жан Поля и его героев (под-

⁶ Видимо, здесь сказалась гейневская оценка Новалиса.

робнее об этом: Eger 1992, 367). Их чертами Шуман — редактор «Нового музыкального журнала» награждает своих гетеронимов, чьи именами он подписывает свои статьи и рецензии, и это стало у него привычкой после новеллы о Шопене, где мы встречаемся с Флорестаном и Эвсебием, которые получили черты и темперамент не только самого Шумана, но и Вальта и Вульта из романа «Озорные годы». Порывистый, подвижный, беспокойный, саркастический и остроумный, Флорестан очень похож на Вульта, а чувствительный, романтический, глубоко чувствующий и понимающий поэзию, стремящийся к красоте и гармонии — это Вульт. Как очень точно подмечает М. Эгер, говоря о шумановских гетеронимах: «Из его (Шумана. — А. А.) расщепленности высекается искра напряженно вибрирующей диалектики» (Eger 1992, 367). Без всякого сомнения, любовь Шумана к творчеству Жан Поля еще более увеличивалась потому, что его музыкальные вкусы совпадали со вкусами писателя. Жан Поль очень хорошо знал лирику своего времени. Наряду с

Моцартом, Бетховеном, Вебером, которых писатель высоко ценил, в его музыкальной вселенной ее полноправным членом был также Шуберт. Здесь нашли себе место Стамиц, Бенда и Гайдн.

Современники Жан Поля заметили «музыкальность его творчества». Так, уже Новалис отмечал, что Рихтер поэтизирует музыкальные фантазии. Сто лет назад в юбилейной статье о Жан Поле Гуго фон Гофмансталь писал: «Немецкая поэзия ничего не создала, что было бы так родственно музыке, так пронизано духом, предчувствием и бесконечностью» (Hofmannsthal 1979, 434). С искусством Жан Поля Шуман познакомился в годы душевного кризиса, и оно помогло ему этот кризис преодолеть. «Мои звезды погасли, тогда мне улыбнулся твой Геспер, божественный Жан Поль, и осветил мои слезы, слезы стали слезами радости, а душа нежно улыбнулась, как Геспер» (Шуман 1975, 44). Романы Жан Поля, его философия и эстетика были для Шумана источником вдохновения и обновления, отправной точкой для развития его идей.

Литература

- Жирмунский, В. М. (1919) *Религиозное отречение в истории романтизма*. М.: С. И. Сахаров, 204, 81 с.
- Житомирский, Д. В. (1981) *Избранные статьи*. М.: Сов. композитор, 390 с.
- Манн, Т. (1960) *Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанная его другом*. М.: Гослитиздат, 695 с.
- Шуман, Р. (1970) *Письма: в 2 т. Т. 1: 1817–1840*. М.: Музыка, 719 с.
- Шуман, Р. (1975) *О музыке и музыкантах: Собрание статей: в 2 т. Т. 1*. М.: Музыка, 407 с.
- Dahlhaus, C. (1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 512 S.
- Demmler, M. (2004) *Schumanns Sinfonien: ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 120 S.
- Edler, A. (2008) *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 416 S.
- Eger, M. (1992) Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann. In: *Jahrbuch 1991/92 der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27. München: CH Beck, S. 363–375.
- Heero, A. (2003) *Robert Schumanns Jugendlyrik*. Sinzig: Studio-Verlag, 304 S.
- Hofmannsthal, H. von (1979) *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Reden und Aufsätze. 1. 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 688 S.
- Liszt, F. (1855) Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 22, Bd. 42, S. 136.
- Nietzsche, F. (1906) *Nietzsche's Werke. Bd. 4. Menschliches, Allzumenschliches II: Aus dem Nachlaß 1874–1878*. Leipzig: C. G. Naumann, XVI, 474 S.
- Paul, J. (1996) *Jean Pauls Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. 6: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi*. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1274 S.
- Schumann, R. (1904) *Briefe: Neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, XVII, 571 S.
- Schumann, R. (1971) *Tagebücher. Bd. I (1827–1837)*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 570 S.
- Wagner, R. (1869) *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 57 S.

References

- Dahlhaus, C. (1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 512 S. (In German)
- Demmler, M. (2004) *Schumanns Sinfonien: ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 120 S. (In German)
- Edler, A. (2008) *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 416 S. (In German)
- Eger, M. (1992) Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann. In: *Jahrbuch 1991/92 der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27. München: CH Beck, S. 363–375. (In German)
- Heero, A. (2003) *Robert Schumanns Jugendlyrik*. Sinzig: Studio-Verlag, 304 S. (In German)

- Hofmannsthal, H. von (1979) *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Reden und Aufsätze 1. 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 688 S. (In German)
- Liszt, F. (1855) Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 22, Bd. 42, S. 136. (In German)
- Mann, T. (1960) *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 5: Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Andriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom* [Collected works: In 10 vol. Vol. 5: Doctor Faustus. The Life of the German composer Adrian Leverkühn, told by a friend]. Moscow: Goslitizdat Publ., 695 p. (In Russian)
- Nietzsche, F. (1906) *Nietzsche's Werke. Bd. 4. Menschliches, Allzumenschliches II: Aus dem Nachlaß 1874–1878*. Leipzig: C. G. Naumann, XVI, 474 S. (In German)
- Paul, J. (1996) *Jean Pauls Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. 6. Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi*. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1274 S. (In German)
- Schumann, R. (1970) *Pis'ma: v 2 t. T. 1: 1817–1840* [Letters: In 2 vols. Vol. 1: 1817–1840]. Moscow: Muzyka Publ., 719 p. (In Russian)
- Schumann, R. (1971) *Tagebücher. Bd. I (1827–1837)*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 570 S. (In German)
- Schumann, R. (1975) *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statej: v 2 t. T. 1* [About music and musicians: Collection of articles: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Muzyka Publ., 407 p. (In Russian)
- Schumann, R. (1904) *Briefe: Neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, XVII, 571 S. (In German)
- Wagner, R. (1869) *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 57 S. (In German)
- Zhirmunskij, V. M. (1919) *Religioznoe otrechenie v istorii romantizma* [Religious renunciation in the history of romanticism]. Moscow: S. I. Saharov Publ., 204, 81 p. (In Russian)
- Zhitomirskij, D. V. (1981) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 390 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Алексей Георгиевич Аствацатуров

Кандидат филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы ЧОУ ВО «Институт иностранных языков»

Author

Alexey G. Astvazaturov

PhD in Philology, Professor of Department of Foreign Literature, Private Educational Establishment of Higher Education "Institute of Foreign Languages"

Репрессии и рефлексия: к 100-летию А. И. Солженицына

А. С. Брейтман^{✉1}

¹ Дальневосточный государственный университет путей сообщения,
680021, Россия, г. Хабаровск, ул. Серышева, д. 47

Для цитирования: Брейтман, А. С. (2019) Репрессии и рефлексия: к 100-летию А. И. Солженицына. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 127–133. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-127-133

Получена 30 сентября 2019; прошла рецензирование 28 октября 2019; принята 29 октября 2019.

Права: © Автор (2019). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. Статья посвящена актуальной сегодня теме: репрессиям 30–40-х годов. Неотъемлемым атрибутом названной темы является оценка роли Сталина в истории нашей страны. В сознании современного российского социума на этот счет до сих пор не выработано согласия. Начатое Н. С. Хрущевым в 50–60-е годы прошлого века разоблачение культа личности И. В. Сталина было остановлено. Без полной десталинизации невозможно установление в России и подлинного народовластия. В талантливых произведениях литературы и кинематографа тема власти и насилия исследована с наибольшей полнотой.

В задачи автора статьи не входил анализ литературных произведений. Достаточно лишь упомянуть *лагерную* прозу Солженицына и Шаламова («Архипелаг Гулаг» и «Колымские рассказы»), военную прозу Гроссмана и Астафьева («Жизнь и судьба» и «Всё течет», «Прокляты и убиты» и «Веселый солдат»), современную прозу В. Сорокина и Г. Яхиной («Голубое сало» и «Дети мои»), мужественную и яркую публицистику 90-х — начала 2000-х (журнальную публицистику «Нового мира», «Октябрь», «Знамени», «Огонька»; газетную публицистику «Московских новостей», «Аргументов и фактов», «Нового времени»; телевизионную публицистику «Прожектора перестройки», «Взгляда», «Кукол», телемостов и др.).

Особая же роль кинематографа как самого массового из искусств в культуре XX века хорошо известна. Фильмы Эйзенштейна или Тарковского, Шукшина или Германа по-своему такие же вехи в истории нашей культуры, как и произведения Толстого или Достоевского, Чехова или Булгакова. Из этого ряда и шедевр Тенгиза Абуладзе. В фильме «Покаяние», снятом за четыре года до горбачевской «оттепели», режиссеру удалось выразить ожидания советской интеллигенции. Впервые так определенно и бескомпромиссно был поставлен вопрос о необходимости десталинизации советского социума (аналогично немецкой денацификации) — коллективного освобождения, очищения, инфицированного тоталитарной идеологией сознания. Опыт анализа фильма позволяет сформулировать, может быть, главный для всех нас, экзистенциальный, вопрос: *готовы ли мы вслед за героями фильма — отцом и сыном — идти путем нравственного прозрения и покаяния?*

Ключевые слова: репрессии, депортация, десталинизация, художественная рефлексия, Солженицын, кинематограф.

Repression and reflection: On the 100th anniversary of A. I. Solzhenitsyn

A. S. Breitman✉¹

¹ Far East State Transport University, 47 Serysheva Str., Khabarovsk 680021, Russia

For citation: Breitman, A. S. (2019) Repression and reflection: On the 100th anniversary of A. I. Solzhenitsyn. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 127–133. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-127-133

Received 30 September 2019;
reviewed 28 October 2019;
accepted 29 October 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0. CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The paper is devoted to the issue of 1930s–40s repression. The assessment of Stalin’s role in Russian history is an integral element of this topic, and public opinion in modern Russia still remains divided on this matter. The exposure of Stalin’s personality cult, originally endorsed by N. Khrushchev in the 1950s–60s, was later brought to a halt. Yet, without denouncing Stalin’s personality cult, it is impossible to establish true democracy in Russia. The spheres where the theme of power and violence of the previous century has been addressed in its utmost entirety are literature and cinematography. The author of the paper does not endeavour to analyse the numerous literary works in full, yet he refers to the camp prose by Solzhenitsyn and Shalamov (“The GULAG Archipelago” and “Kolyma Tales”), the military prose by Grossman and Astafiev (“Life and Fate” and “Everything Flows”, “Cursed and Killed” and “Merry Soldier”), modern prose by V. Sorokin and G. Yakhina (“Blue Fat” and “My Children”), the courageous and vibrant journalism of the 1990s and the early 2000s (publications in the magazines *Novy Mir*, *Octyabr*, *Znamya*, *Ogoniok*); newspaper journalism of *The Moscow News*, *Arguments and Facts*, *The New Times*; television journalism of *The Spotlight of Perestroika*, *Vzglyad*, *Puppets*, series of telebridges, etc.).

The special role of cinema as, perhaps, the most popular visual art form of the 20th century is well known. The films made by Eisenstein, Tarkovsky, Shukshin, and German represent milestones in the history of our culture as much as the works of Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, and Bulgakov. The line of creative artists who addressed the issue of Stalin’s terror is continued by Tengiz Abuladze. In his masterpiece “Repentance” shot four years prior to the period of Gorbachev’s liberal reforms, the film director managed to express the expectations of the Soviet intelligentsia. For the first time, the need for de-Stalinization of the Soviet society (similar to denazification that took place in Germany) — the need for liberation, for curing our collective consciousness from the infection of totalitarian ideology was advocated so directly and uncompromisingly. The experience of watching and analysing the film allows us to formulate possibly the main existential question for all of us: *are we ready, following the example of the film characters — father and son — to follow the path of moral insight and repentance?*

Keywords: repression, deportation, de-Stalinization, artistic reflection, Solzhenitsyn, cinema.

*Государство есть особая организация
силы, организация насилия для подавления...*

(В. И. Ленин. Государство и революция)

Недавно (11.12.2018) мы отмечали столетний юбилей автора «Архипелага ГУЛАГа» А. И. Солженицына. Отношение к личности и к творчеству писателя и у нас, и за рубежом, по расхожему сейчас штампу, неоднозначное и даже амбивалентное: от восторженного принятия с «канонизацией» в классики до полного его отвержения и «анафемствования» как *предателя родины и литературного врасовца*. Последнее и понятно: ведь по принципиальной непримиримости и публицистическому обличению коммунистического режима во всех его ипостасях

позиция Александра Солженицына может быть сопоставима лишь с резким неприятием Льва Толстого (преданного анафеме уже безо всяких кавычек) всех государственных институтов самодержавной России.

Впрочем, не думаю, что *имя* (как и обширное литературное наследие) лауреата Нобелевской премии Солженицына нуждается в какой-либо защите — слишком прозрачны намерения его хулителей и недоброжелателей. Поэтому разговор о другом: что же является камнем преткновения в столь разноречивых оценках и не-

примиримых позициях? Не претендуя на всесторонность охвата обстоятельств и причин, назову лишь, как представляется, одну из важнейших — отношение к личности Сталина и той роли, что сыграл он в жизни страны.

Старые и новые сталинисты долгие годы пробавляются так называемой «ложью Солженицына о 100 миллионах репрессированных», под шумок ими же трансформированной в «100 миллионов расстрелянных». Для понимания, что же стало поводом для шулерских передегиваний, обратимся к самим «ложным» текстам писателя и комментариям исследователей, прибегнув для точности к достаточно объемному цитированию: «По подсчетам эмигрировавшего профессора статистики И. А. Курганова, от 1917 до 1959 года без военных потерь, только от террористического уничтожения, подавлений, голода, повышенной смертности в лагерях и, включая дефицит от пониженной рождаемости, — оно обошлось нам в... 66,7 миллиона человек (без этого дефицита — 55 миллионов)... Мы, конечно, не ручаемся за цифры профессора Курганова, но не имеем официальных. Как только напечатаются официальные, так специалисты смогут их критически сопоставить» (Солженицын 2006, 8).

А вот что пишет об этом историк и публицист Егор Холмогоров: «Откуда это вранье взялось? Оно взялось путем искажения смысла выступления Солженицына на испанском телевидении в 1976 году, в котором писатель обосновывал, что, собственно, от конца гражданской войны и началась война режима против своего народа» (Холмогоров 2017).

В этом выступлении также была высказана мысль, что никто и никогда не опубликует официальной статистики: сколько погибло у нас в стране от этой внутренней войны, от уничтожения голодом, коллективизацией, ссылкой крестьян на уничтожение, тюрьмами, лагерями, простыми расстрелами, гражданской войной. В целом же, учитывая данные профессора Курганова, с 1917 по 1959 год погибло 66 миллионов человек; а если, согласно той же статистике, мы потеряли во Второй мировой войне... 44 миллиона человек, то окажется, что общие демографические потери от коммунистического эксперимента за указанный период в России-СССР в целом — 110 миллионов. Таким образом, Солженицын, в ожидании официальных данных, лишь ссылается и в романе, и в выступлениях на существующие исследования. Но вместо серьезного обсуждения или, скажем, дискуссии, столь необходимой, мы встречаем не то чтобы

некорректное цитирование, но явный подлог и клевету.

Сегодня, в контексте «новой сталинизации» (в сложной социально-экономической ситуации в стране, «подогреваемой» усилением американо-европейских санкций, вновь актуализируются «поиски врагов» и тоска по «сильной руке»), повод для рефлексии — самый что ни на есть подходящий. Так, согласно опросу Левада-центра (21–27.03.2019 г.), по репрезентативной всероссийской выборке городского и сельского населения объемом 1638 человек в возрасте от 18 лет и старше в 137 населенных пунктах 50 субъектов РФ, в целом *положительно оценивают роль Сталина в жизни нашей страны 70 % россиян* (Динамика отношения к Сталину 2019).

О чем это говорит? В равной степени — о том, что инициаторы хрущевской «оттепели» и горбачевской «перестройки» так и не решились на антисталинский «нюрнберг», и о том, что монстр, пожирающий своих детей, все еще жив и чрево плодоносит, и об «успехах» скрытой (а в ряде случаев, и открытой) реабилитации «отца народов», и о неверии существенной части (какой?) россиян в положительном решении сложных социально-экономических проблем в рамках существующего режима. Спорить с замордованными «реформами» сторонниками «сильной руки», глядящими, за неимением лучшего, *назад*, и, более того, *старыми* коммунистами или *новыми* монархистами — и непродуктивно, и бесполезно.

Обратимся к фактам, представленным на сайте правозащитного общества «Мемориал». Так, по данным, приводимым бывшим главой «Мемориала» Арсением Рогинским: «*В масштабах всего Советского Союза жертвами политических репрессий считаются 12,5 миллиона человек*» («Сталинские репрессии»... 2017). При этом он добавляет, что в широком смысле репрессированными можно считать до 30 миллионов человек. А лидеры движения «Яблоко» Елена Кривень и Олег Наумов («Сталинские репрессии»... 2017) подсчитали *все категории жертв сталинского режима, в том числе погибших в лагерях от болезней и тяжелых условий труда, лишенцев, жертв голода, пострадавших от неоправданно жестоких указов и получивших чрезмерно суровое наказание за мелкие правонарушения в силу репрессивного характера законодательства. Итоговая цифра — 39 миллионов*. В добавление к сказанному исследователь Иван Гладилин («Сталинские репрессии»... 2017) замечает, что, *если подсчет жертв репрессий ведется с 1921 года, это значит, что за существенную часть преступлений*

несет ответственность не только Сталин и его окружение, а «ленинская гвардия», которая сразу же после Октябрьской революции развернула террор против белогвардейцев, священнослужителей и кулаков.

В этом же разделе сайта представлены так называемые сталинские списки — перечни людей, осужденных по личной санкции И. В. Сталина и его ближайших соратников по Политбюро ЦК ВКП(б) (например, зафиксирована 51 дата утверждений списков в 1937–1938 гг. к разным мерам наказания — в подавляющем большинстве к расстрелу). Впервые эти списки, подготовленные «Мемориалом» и Архивом Президента РФ («Сталинские репрессии»... 2017), были опубликованы в 2002 году на CD. Основу публикации, носящей во многом предварительный характер, составили списки, относящиеся к 1936–1938 гг., когда «списочный» механизм осуждения применялся наиболее часто: в Архиве Президента РФ (АП РФ) сохранилось 383 списка (на 44,5 тысячи имен), рассмотренных за эти годы членами Политбюро. Особо отмечается, что в рассмотрении (вернее, в подписании) списков принимал участие не весь состав Политбюро, а только те его члены, которые были наиболее приближены к Сталину. Обычно Сталин первый ставил свою подпись, а уже вслед за ним подписывались остальные. Но бывали и исключения, когда подписи Сталина не было, а первой шла подпись Молотова или даже Жданова. Наиболее активными «читателями» списков оказывались Сталин и Молотов, причем по частоте подписей лидировал последний — им завизировано 372 списка. Собственноручные резолюции «за» и подписи Сталина сохранились на 357 списках, Л. М. Каганович подписал 188, К. Е. Ворошилов — 185, А. А. Жданов — 176, А. И. Микоян — 8, а впоследствии расстрелянный С. В. Косиор — 5 списков. На 8 списках стоит подпись Ежова (видимо, здесь он выступал не как нарком внутренних дел, а как секретарь ЦК). Ежов, кстати сказать, почти всегда присутствовал при утверждении списков (подписывая их лишь изредка). Случайных свидетелей этой «тонкой» и секретной работы не было. Авторами публикации указывается, что большинство дат утверждения списков совпадают с датами заседаний в кремлевском кабинете Сталина (согласно «Журналу посещений»); а исключения составляют лишь десять дат, когда Сталин в Кремле, судя по журналу, никого не принимал (27 февраля, 27 марта, 6 мая, 25–26 июня, 13 ноября, 22 декабря 1937 г., 3 января, 9 февраля, 29 сентября 1938 г.). Но на большую часть этих дат приходились формальные заседания По-

литбюро (визы на списках могли ставиться до или после этих заседаний). При этом доктор исторических наук, главный специалист Госархива РФ Олег Хлевнюк отмечает, что даже когда подписи Сталина не было в ряде расстрельных списков, именно он санкционировал почти все массовые политические репрессии.

О масштабах чудовищных репрессий (преступлений) сталинского режима против народов СССР свидетельствует политика депортации, драматически (в большей или меньшей степени) предрешившая судьбы более 60 национальностей и народностей. Так, в материалах «Депортация народов в СССР: причины, условия, результаты и последствия. Депортация народов СССР в Казахстан» (Иванова 2016) приводятся данные о семи из наиболее пострадавших от депортации народов, лишенных родины и насильственно вывезенных (изгнанных) на чужие территории:

- немцев — 1531,5 тыс. чел.;
- чеченцев — 620,6 тыс. чел.;
- крымских татар — 216,3 тыс. чел.;
- ингушей — 157,6 тыс. чел.;
- калмыков — 145,0 тыс. чел.;
- карачаевцев — 121,2 тыс. чел.;
- балкарцев — 54,8 тыс. чел.

Таким образом, согласно приведенным данным, общее количество пострадавших от депортаций приближается к 3 млн. Хотя по другим (Какое количество жертв... 2017) открытым источникам, общее число депортированных составляет порядка 6 млн.

По мнению большинства исследователей, мы еще не готовы ни сказать, ни принять правду о сталинских репрессиях (по сути — геноциде народов СССР) во всей их полноте. Но уже сказанного лишь только на основе открытых (а со скольких еще не снят гриф секретности) архивов достаточно для понимания, что без принципиальной и доведенной до конца десталинизации мы не можем ожидать хоть сколько-нибудь светлого будущего для наших детей и внуков.

А возможно ли вообще светлое десталинизированное будущее на 1/9 (до распада СССР — 1/6) части суши? Не могу не признать, что такого рода вопросы могут возникать только в рефлексующем интеллигентском сознании, поэтому сразу оговорюсь: несмотря на многочисленные прогнозы и диагнозы, считаю все сообщения об окончательной смерти русской интеллигенции — хотя и не беспочвенными, но все же преждевременными. Другой вопрос: есть ли основания для упования и надежд на такую эфемерность, как рефлексующее интелли-

гентское сознание? Основания, как представляется, в том, в чем пока еще сходимся все мы, такие разные, — в *русской литературе*. Поскольку в задачи автора не входил анализ литературных произведений, ограничусь лишь упоминанием лагерной прозы Солженицына и Шаламова («Архипелаг Гулаг» и «Колымские рассказы»), военной прозы Гроссмана и Астафьева («Жизнь и судьба» и «Все течет», «Прокляты и убиты» и «Веселый солдат»), современной прозы В. Сорокина и Г. Яхиной («Голубое сало» и «Дети мои»), мужественной и яркой публицистики 90-х — начала 2000-х (журнальной: «Нового мира», «Октября», «Знамени», «Огонька»; газетной: «Московских новостей», «Аргументов и фактов», «Нового времени»; телевизионной: «Прожектора перестройки», «Взгляда», «Кукол», телемостов и др.).

Еще совсем недавно слово, звучавшее с экрана, значило не меньше, чем напечатанное — книжное. Учитывая особую роль кинематографа и в уже прошлом, советском, и близком еще, постсоветском, хотелось бы остановиться на фильме, в котором с наибольшей, как представляется, выразительностью были запечатлены знаки перемен.

Если признать, что искусство есть самопознание, своего рода код культуры (Каган 2000; Каган 2003), то рассматриваемый ниже *кинотекст* — фильм Тенгиза Абуладзе «**Покаяние**» (1983–1986 гг.) — самый что ни на есть подлинный пример противоречивого (*классика — модерн — постмодерн — что-то совсем современное, еще не осмысленное и неназванное*) единства, называемого русской культурой.

Для приобретшего мировую славу грузинского режиссера «Покаяние», завершающееся вопросом нищей старухи: «*К чему дорога, если она не ведет к Храму?*» — последняя часть триптиха («Мольба» — 1968 г., «Древо желаний» — 1977 г.). В картине, снятой за четыре года до горбачевской «оттепели», Абуладзе, как может быть, никому до него, удалось выразить ожидания советской интеллигенции. Впервые так определенно и бескомпромиссно был поставлен вопрос о необходимости десталинизации советского социума (аналогично немецкой денацификации) — коллективного освобождения, очищения, инфицированного тоталитарной идеологией сознания.

При всей условности каких-либо классификаций в сфере кино Абуладзе, бесспорно, можно назвать представителем «поэтического кинематографа» (Брейтман 2003). И выбор жанра (*фильм-притча* о судьбе талантливого художника Сандро Барателли, имя которого вызывает

ассоциации с титаном итальянского Возрождения Сандро Боттичелли), и составляющая всю ткань фильма система образов-символов (*Храм*, разрушенный и «восстановленный» в различных вариациях пока лишь руками кондитера; *мертвец*, что «живее всех живых», которому не должно быть погребенным; или *ГУЛАГ*, глядящий на нас торцами бревен, промаркированных именами и адресами обреченных на смерть зеков...) — важнейшие элементы режиссерского киноязыка.

Поэтическая композиция не мешает картине быть бескомпромиссной и жесткой. Напротив, она ярко и контрастно оттеняет чудовищность происходящего. Фильм начинается со сцены похорон «безвременно ушедшего...» городского головы Варлаама Аравидзе. Надгробная речь, прочитанная по бумажке человеком свиты, почти карликом, Церецо, надпись на траурном венке: «Один мертвец бывает лучше тысячи живых» — и целый ряд других, тщательно подобранных и акцентированных деталей придают всей сцене зловещий и двусмысленный характер. В потоке пустых речей, в череде номенклатурно-безындвидуальных лиц-масок внимание привлекает одно юношеское лицо с встревоженными глазами, пока еще не носящее на себе следов мрачного знания о реальности. Это внук Варлаама Аравидзе. Ему еще предстоит заплатить собственной жизнью за преступления некогда горячо любимого деда.

Череда ужасных событий приводит к трагической развязке: мертвец, несмотря на принятые меры, постоянно выкапываемый кем-то из могилы, снова и снова оказывается сидящим в саду своего дома, «вглядывающимся» сквозь закрытые веки в потухшие окна...

Наконец — суд. Виновницей небывалого святотатства оказывается женщина в белом — Кэти, раненая метким выстрелом внука во время очередной незаконной эксгумации. Тем не менее, она не признает себя виновной. Она — дочь художника Сандро и его красавицы жены Нино, репрессированных по приказу Аравидзе: «Пока я жива, Варлааму Аравидзе не лежать в земле... Месть — это мой крест» (запись по фильму). Добровольно принявшая на себя этот тяжкий крест Кэти уверена, что Варлаам Аравидзе не умер и продолжает тлетворно влиять на общество. Ему нет места ни среди живых (а он живет в душах многих, как дракон из сказки Е. Шварца), ни среди мертвых (многие из которых — жертвы его произвола).

Кого можно назвать прототипом Варлаама Аравидзе: одурманенного вседозволенностью и запахом крови Берию, поставившего «правед-

ность на службу пороку», или патологически подозрительного и жестокого «беса желтоглазого» Сталина-Джугашвили, или «истинного арийца» А. Гитлера? Или, может быть, это — средневековый тиран (ведь недаром аресты «врагов народа» осуществляются конными рыцарями в боевых доспехах), или сам Великий Инквизитор Торквемада?.. Конкретно — ни один из них, а в целом — все вместе взятые. Программная речь Варлаама Аравидзе — кредо для тирана всех времен и народов: «Из трех человек — четверо враги... Родина в опасности... Мы должны превратиться в сжатый для удара кулак... Если мы захотим, мы поймем черного кота в черной комнате, даже если его там нет» (запись по фильму).

Как освободиться от мучительного страха, извечного спутника человека? Для Кэти путь очевиден: тиран должен быть выкопан из могилы собственными родственниками и отдан на съедение воронам. Возможно, бедная Кэти сошла с ума от всех страданий, выпавших на ее долю? Но тогда как объяснить поступок внука Варлаама, который сперва приходит к ней просить прощения за содеянное его дедом зло, а затем выстрелом из дедова же ружья трагически обрывает свою такую короткую жизнь? Почему его отец Авель Аравидзе в отчаянии призывает проклятие на свою голову — чтобы и ему не быть погребенным? Ключевая метафора

фильма-притчи: Авель Аравидзе извлекает труп Варлаама из могилы и сбрасывает его со скалы под истошные крики почуявших падаль ворон.

Завершается картина диалогом старухи-нищенки и Кэти:

— Эта дорога приведет к Храму?

— Эта улица Аравидзе, и она не ведет к Храму.

— К чему дорога, если она не ведет к Храму?

Вопрос старухи с лагерным чемоданом в руках обращен прямо в зал. Сегодня он так же актуален, как и тридцать лет назад. Ведь и по сей день страх сковывает сердца одних, в то время как другие тоскуют по «сильной руке» — воистину «мертвые хватают живых».

В контексте всего сказанного «Покаяние» — не только одна из жемчужин грузинско-советского кино, но, в определенном смысле, логическое завершение всего советского кинематографа. Это итог всего советского периода как такового. Поиски дороги к Храму — в первую очередь поиски самого режиссера на пути самопознания, на пути к Богу, чего он и не скрывает, а наоборот, всячески подчеркивает: ведь Храм внутри нас. Попытка анализа фильма позволяет сформулировать, может быть, главный для всех нас, экзистенциальный, вопрос: *готовы ли мы вслед за отцом и сыном Аравидзе идти путем нравственного прозрения и покаяния?*

Литература

- Александр, Д. (2012) Культурная травма и коллективная идентичность. *Социологический журнал*, № 3, с. 5–40.
- Брейтман, А. С. (2003) *Российское киноискусство: проблема сохранения ценностей русской культуры. Диссертация на соискание степени доктора философских наук*. Новгород, НовГУ, 392 с.
- Динамика отношения к Сталину. (2019) *Левада-центр*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.levada.ru/2019/04/16/dinamika-otnosheniya-k-stalinu/> (дата обращения 13.05.2019).
- Иванова, Я. (2016) Депортация народов в СССР: причины, условия, результаты и последствия. Депортация народов СССР в Казахстан. *ФБ.ру*, 6 июня. [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/250634/deportatsiya-narodov-v-sssr-prichiny-i-uslovierezultaty-i-posledstviya-deportatsiya-narodov-sssr-v-kazahstan> (дата обращения 13.05.2019).
- Каган, М. С. (2000) *Введение в историю мировой культуры*. Кн. 1. СПб.: Петрополис, 367 с.
- Каган, М. С. (2003) *Введение в историю мировой культуры*. Кн. 2. СПб.: Петрополис, 320 с.
- Какое количество жертв «сталинских репрессий» было на самом деле? (2017) *Русская семерка*. [Электронный ресурс]. URL: https://news.rambler.ru/other/38037361/?utm_content=rnews&utm_medium=read_more&utm_source=corylink (дата обращения 13.05.2019).
- Солженицын, А. И. (2006) *Архипелаг ГУЛАГ: 1918–1956. Опыт художественного исследования*. Ч. III–IV. Екатеринбург: У-Фактория, 563 с.
- «Сталинские репрессии»: сколько на самом деле было жертв? (2017) *Русская семерка*. [Электронный ресурс]. URL: <https://news.rambler.ru/other/38737688-stalinskie-repressii-ckolko-na-samom-dele-bylo-zhertv/> (дата обращения 13.05.2019).
- Холмогоров, Е. (2017) «Врал» ли Солженицын о «100 миллионах репрессированных»? [Электронный ресурс]. URL: https://tsargrad.tv/articles/vral-li-solzhenicyn-o-100-millionah-repressirovannyh_97537 (дата обращения 13.05.2019).

References

- Alexander, J. (2012) Kul'turnaya travma i kollektivnaya identichnost' [Cultural trauma and collective identity]. *Sotsiologicheskij zhurnal — Sociological Journal*, no. 3, pp. 5–40. (In Russian)
- Breitman, A. S. (2003) *Rossijskoe kinoiskusstvo: Problema sokhraneniya tsennostej russkoj kul'tury [Russian cinema: The problem of preserving the values of Russian culture]*. PhD dissertation (Philosophy). Novgorod, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 392 p. (In Russian)
- Dinamika otnosheniya k Stalinu [Stalin's perception]*. (2019) *Levada-tsentr*. [Online]. Available at: <https://www.levada.ru/2019/04/16/dinamika-otnosheniya-k-stalinu/> (accessed 13.05.2019). (In Russian)
- Ivanova, Ya. (2016) Deportatsiya narodov v SSSR: prichiny, usloviya, rezul'taty i posledstviya. Deportatsiya narodov SSSR v Kazakhstan [The deportation of peoples in the Soviet Union: causes, conditions, results and consequences. Deportation of the peoples of the USSR to Kazakhstan]. *FB.ru*, 6 June. [Online]. Available at: <http://fb.ru/article/250634/deportatsiya-narodov-v-sssr-prichiny-uslovirezultatyi-i-posledstviya-deportatsiya-narodov-sssr-v-kazahstan> (accessed 13.05.2019). (In Russian)
- Kagan, M. S. (2000) *Vvedenie v istoriyu mirovoj kul'tury [Introduction to the history of world culture]*. Book 1. Saint Petersburg: Petropolis Publ., 367 p. (In Russian)
- Kagan, M. S. (2003) *Vvedenie v istoriyu mirovoj kul'tury [Introduction to the history of world culture]*. Book 2. Saint Petersburg: Petropolis Publ., 320 p. (In Russian)
- Kakoe kolichestvo zhertv “stalinskikh repressij” bylo na samom dele? [How many victims of the “Stalinist repressions” were actually killed?]. (2017) *Russkaya semerka*. [Online]. Available at: https://news.rambler.ru/other/38037361/?utm_content=rnews&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (accessed 13.05.2019). (In Russian)
- Kholmogorov, E. (2017) “Vral” li Solzhenitsyn o “100 millionakh repressirovannykh”? [Did Solzhenitsyn “lie” about the “100 million repressed”?]. [Online]. Available at: https://tsargrad.tv/articles/vral-li-solzhenitsyn-o-100-millionah-repressirovannyh_97537 (accessed 13.05.2019). (In Russian)
- Solzhenitsyn, A. I. (2006) *Arhipelag GULAG: 1918–1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniya [The GULAG archipelago: 1918–1956. An experiment in literary investigation]*. Pt. III–IV. Ekaterinburg: U-Faktoriya Publ., 563 p. (In Russian)
- “Stalinskie repressii”: skol'ko na samom dele bylo zhertv? [“Stalinist repression”: How many victims were there really?]. (2017) *Russkaya semerka*. [Online]. Available at: <https://news.rambler.ru/other/38737688-stalinskie-repressii-ckolko-na-samom-dele-bylo-zhertv/> (accessed 13.05.2019). (In Russian)

Сведения об авторе

Александр Семенович Брейтман, e-mail: breitman54@mail.ru
 Доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Философия, социология и право» Дальневосточного государственного университета путей сообщения

Author

Alexander S. Breitman, e-mail: breitman54@mail.ru
 Doctor of Philosophy, Professor Professor of the Department of Philosophy, Sociology, and Law, Far East State Transport University

Музыкальная культура провинциального города в оптике художественной урбанистики

К постановке проблемы

В. И. Юдина ¹

¹ Орловский государственный институт культуры, 302020, Россия, г. Орёл, ул. Лескова, д. 15

Для цитирования: Юдина, В. И. (2019) Музыкальная культура провинциального города в оптике художественной урбанистики. К постановке проблемы. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 134–140. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140

Получена 24 сентября 2019;
прошла рецензирование
24 октября 2019;
принята 29 октября 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. Статья посвящена проблемам музыкальной культуры провинциального города, которые рассматриваются в аспекте современных урбанистических исследований. Выдвигается идея о позиционировании художественной урбанистики как особой научной сферы, способной осмыслить разнообразные явления художественного творчества в городской культуре. Искусство, интегрированное в городскую среду, является важной типологической, социологической, морфологической, культурологической характеристикой городской культуры. Обычно объектом урбанистических исследований становятся пространственные искусства — архитектура, дизайн, декоративно-прикладное, садово-парковое искусство. Музыкальное бытие города задает новый вектор этой научной области, выводит ее из сферы исключительно визуального анализа в область временных искусств. Накопленный в различных российских регионах музыкально-краеведческий материал, рассмотренный как предмет художественной урбанистики, позволяет выявить общие тенденции эволюции городской музыкальной среды в прошлом и настоящем, проследить закономерности развития художественной жизни русской провинции в целом, дополнить историю русской музыки в общенациональном масштабе. Особое внимание в статье уделяется методологии анализа, основывающейся на дихотомии «столица — провинция». Обозначены факторы, определяющие специфику музыкальной культуры различных по историческому, социальному, культурному статусу провинциальных городов России. Среди них отдельно выделен пространственно-географический критерий, на основании которого традиционно определяется своеобразие музыкальной культуры различных провинциальных городов. Рассматривается феномен «провинциального музыкального центра» — нового явления в музыкальной жизни современной России, выделяющегося на фоне основной массы городов «малой» провинции, музыкальная жизнь которых опирается на традиционные формы художественной практики.

Ключевые слова: музыкальная культура, художественная урбанистика, столица, провинциальный город, центр-периферийные отношения, провинциальный музыкальный центр, фольклорная традиция.

Musical culture of a provincial city through the lens of artistic urbanism

On the problem statement

V. I. Yudina✉¹

¹ Orel State Institute of Culture, 15 Leskova Str., Orel 302020, Russia

For citation: Yudina, V. I. (2019) Musical culture of a provincial city through the lens of artistic urbanism. On the problem statement. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 134–140. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140

Received 24 September 2019; reviewed 24 October 2019; accepted 29 October 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The article is devoted to the issues of a provincial city musical culture, which are considered in the aspect of modern urban studies. The author puts forward the idea of positioning artistic urbanism as a special research area which can enable a researcher to contemplate the various phenomena of artistic creativity in urban culture. Urban art is an important typological, sociological, morphological and cultural feature of urban culture. In general, the object of urban studies is spatial arts — architecture, design, applied and decorative arts, and landscape art. The musical existence of a city sets a new vector for this research area and takes it beyond the sphere of visual analysis into the field of temporal arts. In various Russian regions, extensive collections of musical and local history materials have been accumulated and may now become the subject of artistic urbanism. Such analysis enables the researcher to identify the general trends of the urban musical environment evolution in the past and the present, to trace the development patterns of artistic life in the Russian province as a whole, and to complement the history of Russian music on a national scale. In this article special attention is devoted to the analysis methodology which is based on the “capital — province” dichotomy. The author identifies the factors that determine the specificity of musical culture for provincial Russian cities that may differ in their historical, social and cultural status. Among such factors special meaning is assigned to the spatial-geographical criterion which traditionally defines the musical culture originality of various provincial cities. The article also addresses the phenomenon of “a provincial music centre” — a novel factor in the musical life of modern Russia. Such “centres” stand out against the background of the bulk of the “minor province” cities, whose musical life is based on traditional forms of artistic practice.

Keywords: musical culture, artistic urban theory, capital, provincial city, central-peripheral relations, provincial music centre, folklore tradition.

Современная урбанистика (urban studies, urban theory) — активно развивающаяся область научного знания, объединяющая методики различных смежных наук — социологии, психологии, семиотики, антропологии, философии, политологии, истории, экономики и т. д.

Среди различных видов и направлений урбанистики — исторической, экологической, социологической и проч. — свое место занимает художественная. Вернее, может занять, поскольку на данный момент художественная урбанистика как научная сфера еще не определена. При этом в истории изучения города как феномена культуры его художественная составляющая занимает важное место (В. Л. Глазычев, Г. Е. Гун, М. С. Каган, Л. В. Кошман, Н. Ю. Костюрина, А. И. Куприянов, Г. М. Лаппо, Г. С. Островский и др.). «Город раскрывается

как условие возникновения, развития искусства. А складывающееся в рамках города художественное сознание предстает как результат кумулятивных процессов, заданных природой города» (Яковенко 1996, 21).

Искусство в системе городской культуры является важным идентифицирующим знаком: архитектурный облик, садово-парковое и декоративно-прикладное искусство — явные визуальные «знаки отличия» города и деревни, города столичного от города провинциального, регионального центра («региональной столицы») от уездного/районного поселения. Особо подчеркнем культурологическую роль искусства в современной городской среде: «...в настоящее время уже складывается понимание того, что искусство — не просто часть городской среды, оно интегрировано в субстанциальную сущность

города и воздействует на формирование его субъекта. Социальная инфраструктура города и морфология его пространства, формирование «образа города» и эволюция городских мифов, структурирование городской жизни и формы общения, не говоря уже о «духовном эфире» (Ю. А. Жданов) города, — во всем этом присутствует корректирующая роль искусства» (Зинькевич 2011, 237).

Роль музыкальной составляющей в городской культуре — пожалуй, наименее изученная сфера художественной урбанистики. С момента значительной активизации музыкально-краеведческих исследований, начавшейся в восьмидесятые годы прошлого века, в различных регионах России накоплен обширный материал, многопланово и разнообразно представляющий музыкальную культуру различных городов России — столичных и провинциальных, индустриальных и аграрных, исторических и новых (работы И. Татарской о Курске, Б. Беякова и Н. Бордюг о Нижнем Новгороде/Горьком, П. Сизова об Орловщине, Е. Казьминой о Твери, С. Беличенко и К. Курлени о Новосибирске и мн. др.). Отсюда возникает необходимость осмысления накопленных многочисленных фактов как системного целого, позволяющего за разрозненным эмпирическим материалом выявить общие тенденции развития музыкальной культуры провинциальных городов России в контексте современных урбанистических исследований.

В определенном смысле эту задачу позволяет решить концепция музыкальной провинциологии как научной сферы, представляющей российскую провинцию в ее музыкальном «измерении» — в совокупности практико-институциональных форм, составляющих музыкальное бытие провинции, и собственно музыкальных артефактов (феноменов, текстов, произведений) — со свойственной им системой символично-метафорических «знаков провинции» (Юдина 2019). С позиции заявленной в заглавии статьи проблемы задача заключается в разработке культурологического «угла зрения» на музыкальную культуру русского провинциального города, выделении своего рода городоведческого ракурса музыкальной провинциологии.

Основополагающее значение для всякой научной области имеет выбор методологической основы. В современных исследованиях провинциальной культуры в целом в качестве научной основы выступает бинарный архетип (М. С. Уваров) «провинция — столица», который проявляет себя как многосторонняя исследовательская сфера (Е. Я. Бурлина, Т. В. и П. А. Клуб-

ковы, Н. Н. Летина, М. В. Строганов, Е. Н. Эртнер и др.). Его использование для сравнительной характеристики особенностей развития музыкальной культуры столичного и провинциального города выявляет целую систему значимых критериев: содержательных (ценностных, нормативных, символических) и структурных (социальных, институциональных, субкультурных), исторических (рассматривающих трансформацию механизмов художественного взаимодействия столицы и провинции) и актуальных (с точки зрения современной культурной политики и художественной практики), функциональных (касающихся различных видов музыкальной практики — повседневной, профессиональной, массовой и др.) и регулятивных (связанных в том числе и с особенностями трансляции культурного опыта на различных уровнях — локальном, региональном, национальном и др.).

Обозначая многообразие исследовательских позиций, каждая из которых, разумеется, является предметом особого анализа, следует подчеркнуть неизменную значимость пространственно-географического фактора как исходного, «квази-визуального» и, пожалуй, наиболее явного — при всех исторических метаморфозах центрo-периферийных отношений в отечественной культуре.

Известно, что с момента столично-провинциального установления в XVIII в. территориальная близость к столицам Петербургу и Москве стала важным критерием классификации провинциальных городов и городской культуры (Карнишина 2009), в том числе и с учетом фактора бисточности (Козляков, Севастьянова 1998).

В музыкальной культуре различных городов это получило соответствующее отражение. Так, ближняя, или «пристоличная», провинция была в большей степени ориентирована на новые музыкальные веяния: показательно широкое представительство усадебного театра с доминирующим музыкальным репертуаром в городах исторического древнерусского центра. Яркие описания музыкальных постановок на сцене нижегородского театра князя Шаховского, орловского театра князя Каменского, театра помещика Есипова в Казани, относящиеся к началу XIX в., оставил поэт и мемуарист князь И. М. Долгорукий (Долгорукий 1870). В это время в авангарде театральных новаций были Пензенская (восемь театров), Орловская (семь), Курская, Нижегородская (по шесть театров), Владимирская (четыре театра) губернии (Дынин 1933).

Чем дальше от этой зоны, тем слабее ощущалось влияние столично-зарубежных музыкальных новаций, но при этом ярче проявлялась сохранность традиционной культуры в городской среде, ее тесная связь с деревенским песенным фольклором. Так, на русском Севере, ставшем территорией первого активного продвижения Центра на периферию, в наибольшей степени сохранились оригинальные культурные формы древнего происхождения — эпический песенный фольклор, первозданный облик старинной русской былины. Об этом свидетельствует сложившаяся в конце XIX — начале XX в. в северных губерниях (Олонец, Архангельск, Медвежьегорск, Петрозаводск) традиция песенно-эпического сказительства, представленная творчеством В. П. Щеголенка, И. А. Федосовой, М. Д. Кривополеновой и целых семейных династий (Рябининых, Крюковых).

Различия в географическом и геополитическом положении, в численности населения и размерах провинциальных русских городов, хозяйственно-экономическая специализация, социально-исторические факторы — все это изначально сказывалось в особенностях городского уклада и типа культуры, опровергая известный стереотип «русская провинция везде довольно одинакова» (И. А. Бунин, рассказ «Темные аллеи»). Еще в начале XX в. статистик московского Биржевого комитета А. Г. Михайловский писал: «Чем крупнее город, тем для большего округа становится он жизненным центром <...>, тем он культурнее, тем на более рациональных основаниях поставлено в нем хозяйство и тем более удовлетворяются разнообразные потребности жителей <...>, и народное образование, и общественное призрение, и медицинская, и санитарная части, и наружное благоустройство обставлены в крупных городах несравненно лучше» (Кошман 1998, 20).

То же самое можно сказать и в отношении городской музыкальной жизни: в университетском городе она всегда протекала значительно активнее, чем в обычном провинциальном губернском центре, чему содействовал не только культурный, образованный слушатель и зритель, но и дилетант — меломан, активно участвующий в различных городских музыкальных событиях. Например, насыщенная музыкальная жизнь протекала в Казани в начале XIX в., чему немало способствовало взаимодействие университета и местного театра, на сцене которого ставился весь современный оперный репертуар — русский и европейский.

«Под влиянием есиповского театра музыка и музицирование в широком смысле слова про-

цветали с первых дней существования университета. При университете по уставу от 5 ноября 1804 года полагалось три учителя “приятных” искусств — музыки, рисования, танцев. <...> Музицирование в домах преподавателей было обычным делом <...> Университет фактически был единственным учреждением, мнение которого было решающим в определении квалификации музыканта, творческой состоятельности того или иного артиста» (Кантор 1973, 178).

Аналогичное преобразующее значение для музыкальной и всей культурной среды города имело открытие в 1909 г. университета в Саратове. Профессура и студенчество были не только зрителями: по воспоминаниям театрального режиссера Л. М. Прозоровского, работавшего в это время в Саратовском народном доме, они участвовали в репетициях музыкальных постановок, составляя основную часть хора и театральной массовки (Прозоровский 1958). Возможно, на этой «волне» развития художественных потребностей горожан и активизации музыкальной жизни города в целом на базе музыкального училища Саратовского отделения Императорского русского музыкального общества в 1912 г. была организована первая в русской провинции консерватория (названная в честь великого наследника Алексеевской).

В то же время (конец XIX — начало XX в.) обычный губернский, «неуниверситетский» город, а тем более уездный центр обладал весьма ограниченными музыкальными возможностями: местная театральная труппа, а чаще театральная антреприза, музыкальные классы или школа, в редких случаях музыкальное училище формировали городскую концертную жизнь, изредка дополняемую заезжими гастролерами с постановками весьма сомнительного качества. Г. М. Ярон, знаменитый советский артист, начавший свою карьеру в начале XX века в театрах Киева, Одессы, Харькова, вспоминал: «Иногда провинциальные города посещали гастрольные труппы с малюсеньким “хориком”, “балетиком”, “оркестриком”, но с двумя-тремя хорошими актерами, благодаря которым публика старалась не замечать многих недостатков, а иногда и убожества гастрольных ансамблей» (Ярон 1963, 80).

Возникающий в связи с приведенными историческими примерами вопрос о характере и качестве музыкальной практики в различных провинциальных городах может быть дополнен и характеристикой их музыкальной инфраструктуры (музыкальных объектов, институтов, учреждений), обеспеченной профессиональными кадрами и обеспечивающей расширение слуша-

тельской аудитории и любительских форм музицирования: при всех исторических метаморфозах как в прошлом, так и в настоящее время очевидно ее количественное и качественное преобладание в столицах по сравнению с провинциальным городом любого ранга.

В современных условиях административный статус города определяется рядом формальных требований к развитию его культуры, включая нормативы по количеству и видам учреждений культуры (театров, библиотек, филармоний, концертных залов, клубов и т. п.) (Чижиков 1999). При этом, как и в прошлом, степень развитости музыкальной культуры провинциального города зависит от его общекультурного состояния. Продолжают играть существенную роль такие факторы, как особенности территориально-географического местоположения, история возникновения города, экономический уклад, социальная структура, региональная специфика художественной жизни в целом и музыкальной традиции в частности. В том числе имеют большое значение центр-периферийные связи. С этой точки зрения в структуре современной российской музыкальной культуры выделяются четыре слоя — столичный и три провинциальных: «большая провинция» — университетские города, города с соответствующей музыкальной инфраструктурой (музыкальные вузы, организации Союза композиторов, филармонии, театр оперы и балета), способной сделать их региональными центрами или региональными (краевыми) культурными столицами; малая провинция — все остальные города, не только небольшие, но и весьма крупные; деревни, села, поселки (Трембовельский 2008).

Сегодня в музыкальной культуре расширяются привычные представления об иерархичности столично-провинциальных отношений, появляются так называемые «региональные музыкальные столицы», когда отдельные города на время проведения значительных художественных событий выполняют функции центров культурной жизни, собирая творческие силы не только своего региона, но и всей страны. Яркие тому свидетельства — упоминавшиеся выше Казань и Саратов, университетские и консерваторские города, имеющие славу не только региональных, но и международных музыкальных центров благодаря многолетней истории проводимых там знаковых музыкальных мероприятий. Так, в 2019 г. международный оперный фестиваль имени Ф. И. Шаляпина в Казани отметил свое 35-летие, а Собиновский

музыкальный фестиваль в Саратове прошел в 32-й раз.

В этом плане интересна выдвинутая К. М. Курленей идея «провинциального музыкального центра» применительно к музыкальной культуре Новосибирска последних десятилетий советской истории, которая представлена «в системе взаимосвязей ее вершинных и низовых пластов, в совокупности наиболее репрезентативных проявлений» (Курленя 2005, 3). В авторской концепции появление такого феномена стало следствием кризиса центр-периферийных отношений, когда в условиях утраты столицей стратегических культурных установок провинция вырабатывала собственное видение перспективы художественного и духовно-нравственного развития, отличного от официальной советской идеологии и культурной политики.

Сегодня сохраняется значительное инфраструктурное различие между различными городами — Москвой, Санкт-Петербургом, крупными городами, которые выполняют функции своеобразных музыкальных центров различных регионов (Нижний Новгород, Саратов, Казань, Новосибирск и др.), — и основной массой областных и районных городов, обладающих соответствующими их административному рангу музыкальными организациями (филармониями, домами культуры, центрами творчества и др.). Для последних весьма характерна актуализация региональных особенностей музыкальной культуры за счет обращения к фольклору. В частности, как неотъемлемый атрибут современной культурной жизни «малой» российской провинции, традиционное музыкальное искусство обнаруживает сегодня способность к регенерации в новом качественном состоянии. Многочисленные фольклорные форумы регулярно проводятся в различных городах России: в Центральной России отметим Нижний Новгород (всероссийский конкурс «Русская песня»), Пензу (всероссийский фестиваль-конкурс юных исполнителей народной песни и музыки «У Лукоморья»), Брянск (международный фестиваль-конкурс молодежных фольклорных коллективов «Красная Горка»), Тулу (всероссийский конкурс молодых исполнителей народной песни «Песни родины Л. Н. Толстого»), Тамбов (межрегиональный фестиваль «Тамбовская канарейка»), Орел (международный фольклорный праздник «Троицкие хороводы»), всероссийский конкурс исполнителей народной песни «Орел сизокрылый»).

Представленный в статье материал свидетельствует о многообразии музыкальной жизни различных провинциальных городов как в про-

шлом, так и в настоящее время. Обозначенные векторы анализа, разумеется, не могут считаться исчерпывающими, но, как нам представляется, имеют несомненную исследовательскую перспективу, поскольку способствуют расширению научной проблематики урбанистики и открывают новые возможности взаимодействия культурологии и искусствознания.

Литература

- Долгорукий, И. М. (1870) *Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года*. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, II, 122 с.
- Дынник, Т. А. (1933) *Крепостной театр*. М.; Л.: Academia, 327 с.
- Зинькевич, Е. (2011) Оперный театр в социокультурном пространстве города. Киевский оперный. 1860–1870-е годы. В кн.: В. Валькова, Е. Ключникова (ред.). *Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках*. М.: Композитор, с. 237–249.
- Кантор, Г. В. (1973) Новиков (Из истории музыкальной жизни Казани). В кн.: Е. М. Орлова, Е. А. Ручьевская (сост.). *Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов*. Л.: Музыка, с. 176–183.
- Карнишина, Н. Г. (2009) Центр и провинция во второй половине XIX века: механизм взаимодействия и взаимовлияния. В кн.: А. М. Белов, А. В. Новиков (ред.). *Романовские чтения. Центр и провинция в системе российской государственности*. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, с. 68–73.
- Козляков, В. Н., Севастьянова, А. А. (1998) Культурная среда провинциального города. В кн.: Л. В. Кошман (ред.). *Очерки русской культуры XIX века. Т. 1. Общественно-культурная среда*. М.: Изд-во Моск. ун-та, с. 125–202.
- Кошман, Л. В. (1998) Город в общественно-культурной жизни. В кн.: Л. В. Кошман (ред.). *Очерки русской культуры XIX века. Т. 1: Общественно-культурная среда*. М.: Изд-во Моск. Ун-та, с. 12–72.
- Курленя, К. М. (2005) *Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х — начала 90-х гг. XX столетия*. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория (акад.), 419 с.
- Прозоровский, Л. М. (1958) *Из прошлых лет: Театральные мемуары*. М.: Всероссийское театральное общество, 198 с.
- Трембавельский, Е. (2008) Столицы и провинция: взаимодействие культур. В кн.: А. М. Цукер (сост.). *Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. К 40-летию Ростовской консерватории*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, с. 20–45.
- Чижиков, В. М. (1999) *Диалектика взаимодействия социокультурных систем города и села*. М.: МГУКИ, 240 с.
- Юдина, В. И. (2019) Музыкальная провинциология: на пути институализации научной сферы. *Художественная культура*, № 1 (27), с. 214–225. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00010
- Яковенко, И. Г. (1996) Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании). В кн.: Э. В. Сайко (ред.). *Город и искусство: субъекты социокультурного диалога*. М.: Наука, с. 20–25.
- Ярон, Г. М. (1963) *О любимом жанре*. 2-е изд. М.: Искусство, 255 с.

References

- Chizhikov, V. M. (1999) *Dialektika vzaimodejstviya sotsiokul'turnykh sistem goroda i sela [Dialectics of the interaction of socio-cultural systems of the city and village]*. Moscow: Moscow State University of Culture Publ., 240 p. (In Russian)
- Dolgorukij, I. M. (1870) *Zhurnal puteshestviya iz Moskvy v Nizhnij 1813 goda [Travel journal from Moscow to Nizhny Novgorod, 1813]*. Moscow: Imperatorskoe Obshchestvo istorii i drevnostej rossijskikh pri Moskovskom universitete Publ., II, 122 p. (In Russian)
- Dynnik, T. A. (1933) *Krepostnoj teatr [Serf theater]*. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 327 p. (In Russian)
- Kantor, G. V. (1973) Novikov (Iz istorii muzykal'noj zhizni Kazani) [Novikov (From the history of the musical life of Kazan)]. In: E. M. Orlova, E. A. Ruch'evskaya (comp.). *Stranitsy istorii russkoj muzyki. Stat'i molodykh muzykovedov [Pages of the history of Russian music. Papers by young musicologists]*. Leningrad: Muzyka, pp. 176–183. (In Russian)
- Karnishina, N. G. (2009) Tsentr i provintsiya vo vtoroj polovine XIX veka: mekhanizm vzaimodejstviya i vzaimovliyaniya [The center and the province in the second half of the XIX century: The mechanism of interaction and mutual influence]. In: A. M. Belov, A. V. Novikov (eds.). *Romanovskie chteniya. Tsentr i provintsiya v sisteme rossijskoj gosudarstvennosti [Romanov readings. Center and province in the system of Russian statehood]*. Kostroma: Kostroma State University Publ., pp. 68–73. (In Russian)
- Koshman, L. V. (1998) Gorod v obshchestvenno-kul'turnoj zhizni [A city in social and cultural life]. In: L. V. Koshman (ed.). *Ocherki russkoj kul'tury XIX veka. T. 1: Obshchestvenno-kul'turnaya sreda [Essays on Russian culture of the 19th century. Vol. 1: Social and cultural environment]*. Moscow: Moscow State University Publ., pp. 12–72. (In Russian)

- Kozlyakov, V. N., Sevast'yanova, A. A. (1998) Kul'turnaya sreda provintsial'nogo goroda [The cultural environment of a provincial town]. In: L. V. Koshman (ed.). *Ocherki russkoj kul'tury XIX veka. T. 1. Obshchestvenno-kul'turnaya sreda [Essays on Russian culture of the 19th century. Vol. 1: Social and cultural environment]*. Moscow: Moscow State University Publ., pp. 125–202. (In Russian)
- Kurlenya, K. M. (2005) *Mifologemy bunta v muzykal'noj kul'ture Novosibirska 70-kh — nachala 90-kh gg. XX stoletiya [Mythologems of rebellion in the musical culture of Novosibirsk in the 70s — early 90s of the 20th century]*. Novosibirsk: M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 419 p. (In Russian)
- Prozorovskij, L. M. (1958) *Iz proshlykh let: Teatral'nye memuary [From past years: Theatrical memoirs]*. Moscow: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 198 p. (In Russian)
- Trembovel'skij, E. (2008) Stolitsy i provintsija: Vzaimodejstvie kul'tur [Capitals and the province: The interaction of cultures]. In: A. M. Tsuker (comp.). *Muzyka i muzykant v menyayushchemsya postsovet'skom prostranstve. K 40-letiju Rostovskoj konservatorii [Music and musician in the changing post-Soviet space. To the 40th anniversary of the Rostov conservatory]*. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory Publ., pp. 20–45 (In Russian)
- Yakovenko, I. G. (1996) Khudozhestvennoe soznanie i gorodskaya sreda (v ikh vzaimodejstvii i sozidanii) [Artistic consciousness and urban environment (in their interaction and creation)]. In: E. V. Sajko (ed.). *Gorod i iskusstvo: sub'ekty sotsiokul'turnogo dialoga [City and art: Subjects of sociocultural dialogue]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 20–25. (In Russian)
- Yaron, G. M. (1963) *O lyubimom zhanre [Regarding my favorite genre]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 255 p. (In Russian)
- Yudina, V. I. (2019) Muzykal'naya provintsijologiya: na puti institucionalizatsii nauchnoj sfery [Musical provincial studies: Towards institutionalization of the scientific sphere]. *Khudozhestvennaya kul'tura — Art & Culture Studies*, no. 1, pp. 214–225. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00010 (In Russian)
- Zin'kevich, E. (2011) Opernyj teatr v sotsiokul'turnom prostranstve goroda. Kievskij opernyj. 1860–1870-e gody [Opera house in the socio-cultural space of the city. Kiev opera. 1860–1870s]. In: V. Val'kova, E. Klyuchnikova (eds.). *Sotsiologiya muzyki: novye strategii v gumanitarnykh naukakh [Sociology of music: New strategies in the Humanities]*. Moscow: Kompozitor Publ., pp. 237–249. (In Russian)

Сведения об авторе

Вера Ивановна Юдина, e-mail: udina@orel.ru

Доктор культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института культуры

Author

Vera I. Yudina, e-mail: udina@orel.ru

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Music, Orel State Institute of Culture

Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой

Часть 2

И. И. Докучаев^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования: Докучаев, И. И. (2019) Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой. Часть 2. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 141–155. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-141-155

Получена 13 сентября 2019; прошла рецензирование 22 октября 2019; принята 29 октября 2019.

Права: © Автор (2019). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. В статье анализируется ключевая книга немецкого филолога и культуролога Фридриха Гундольфа, посвященная творчеству выдающегося немецкого поэта начала XX века — Стефана Георге. Показано, что в ходе анализа поэтического наследия Георге Гундольф создает не столько концепцию творческого пути поэта, сколько миф об идеальном поэте. Сущность поэзии, по Гундольфу, заключается в ее способности преобразовать язык эпохи, и, в конечном итоге, саму эпоху. Это возможно благодаря тому, что поэзия оказывается способом создания символов, выражающих центральные духовные проблемы нации, переживающей свою историю в то или иное время. Гундольф пытался показать, что творчество Георге оказалось переломным моментом во всей истории Германии и даже Европы, представляющей собой к концу XIX века результат кризиса, выразившегося в утрате народом своей причастности к вечной основе своего бытия — творческому стремлению к самораскрытию присущего народу идеала. Георге, по мнению Гундольфа, является примером чудесного преобразования собственного и народного бытия, поэтом, обладающим даром воссоздания в своей творческой жизни всего пути народного духа, пути возвращения его к своему идеалу. Гундольф показывает весь этот путь, вехами которого оказываются ключевые поэтические сборники Георге. Реальный творческий путь Георге оказался несколько сложнее, чем его представляет Гундольф. Влияние Георге, казавшееся чрезвычайно значительным в начале XX века, к середине столетия практически полностью сошло на нет, даже в Германии. Аристократические мифы о народных идеалах были восприняты как существенный компонент национал-социалистической идеологии и эстетики. В статье показано, что этот противоречивый и сложный характер истории поэтического влияния Георге и его круга Гундольф не увидел и не объяснил. Однако идеал Гундольфа не может не вызывать уважения, поскольку он обладает такими чертами, как универсализм и величие задачи по преобразению европейского духа, чертами, которыми почти не обладали аналогичные проекты филологического и даже философского масштаба.

Ключевые слова: Фридрих Гундольф, Стефан Георге, герменевтика, немецкая поэзия XX века, идеал, миф, европейская культура.

The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book

Part 2

I. I. Dokuchaev^{✉1}

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Dokuchaev, I. I. (2019) The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book. Part 2. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 141–155. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-141-155

Received 13 September 2019;
reviewed 22 October 2019;
accepted 29 October 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0.

Abstract. The article analyses the key of the German philologist and culturologist Friedrich Gundolf, devoted to the work of a great German poet of the early 20th century, Stefan George. The author argues that, while analysing the poetic heritage of George, Gundolf creates not merely the concept of the poet's creative biography, but rather the myth of the ideal poet. The essence of poetry, according to Gundolf, lies in its ability to transform the language of the era, and, ultimately, the era itself. This is possible due to the fact that poetry is a means of creating symbols that express the major spiritual challenges a nation experiences at a particular point in its history. Gundolf attempted to show that the works by Stefan George were a pivotal point in the whole history of Germany, and even the whole of Europe which at the end of the 19th century experienced a crisis resulting in the nations' losing their connection to and involvement with the eternal foundation of their existence — the creative strife to define the inherent national ideals. George, according to Gundolf, is an example of a miraculous transformation of one's own and a nation's life, a poet who had the gift of recreating the entire evolution of the national spirit, the way of returning to the ideal in his creative work. Gundolf describes this process, offering the key collections of George's poetic work as its milestones. George's real creative career, however, happened to be somewhat more complicated than Gundolf's representation suggested. The influence George had, which seemed extremely significant at the beginning of the 20th century, had almost completely disappeared by the middle of the century, even in Germany. The aristocratic myths about popular ideals were perceived as an essential component of national socialist ideology and aesthetics. The author attempts to explain the controversial and complex nature of the poetic influence George and his circle exerted and the reasons why Gundolf did not observe or explain it. However, the ideal presented by Gundolf cannot fail to evoke respect, since it possesses such traits as universalism and the enormous task of transforming the European spirit, the traits that almost no other similar projects of philological and even philosophical scale exhibited.

Keywords: Friedrich Gundolf, Stefan George, hermeneutics, German poetry of the 20th century, ideal, myth, European culture.

3

Стефан Георге чаще всего рассматривается историками литературы как представитель немецкого символизма. Это определение не лишено оснований. Символизм — широкое международное направление в литературе второй половины XIX — начала XX в. Он возник во Франции и связан с именами Поля Верлена, Стефана Малларме, Артюра Рембо. В других странах Европы эстетика символизма была воспринята, прежде всего, в Бельгии (Эмиль Верхарн), в Германии (Гуго фон Гофмансталь), в России (Андрей Белый, Александр Блок, Вячес-

лав Иванов), в Норвегии (Генрих Ибсен). История термина связана с эссе Жана Мореаса под одноименным названием «Символизм». Новый стиль и новое направление в искусстве задумывались как синтез идеального и реального содержания, претворение исходных форм бытия в конкретных формах реального мира; языковой и — шире — знаковый способ выражения этого синтеза и есть символизация. Гундольф неоднократно писал о том, что сущность поэзии — выражение вечного во временном. Он не был сторонником каких-либо терминологических квалификаций поэзии Георге, но соглашался с его определением как символиста, если симво-

лизм понимается именно как искусство воплощения праформ. Интересно отметить при этом, что другое название символизма — декадентство, упадничество. Многие символисты противопоставляли свое время Ренессансу — Возрождению и называли Декадансом — Упадком. С этой трактовкой Гундольф принципиально не соглашался. Его Стефан Георге — как раз наоборот — символ обновления жизни и возрождения подлинного бытия, утраченного задолго до возникновения символизма.

Для определения особенностей символистской эстетики можно предложить следующую классификацию методов искусства (см. подробнее: Докучаев 2014, 145–150). В основе ее лежат оппозиции: парадигмализации — непарадигмализации слоев текста, феноменальности — ноуменальности означаемых, аналитичности — синтетичности текста в целом (то есть иррелевантности — релевантности для него всех предыдущих критериев классификации или только одной пары). Парадигмализация означает канонизацию, стремление художника соответствовать определенным требованиям традиции, отсутствие парадигмализации — соответственно, полный отказ от традиции, установку на новизну и оригинальность. Феноменальность — стремление передать фактическое содержание реального мира, приблизиться к миру как таковому, к факту и впечатлению от него. Ноуменальность — стремление передать идеальный, ментальный строй бытия, философичность выражения, смешение публицистических, научных и иных стилей с художественным. Аналитичность метода или его синтетичность порождают определенную эстетическую модель, которая в творчестве конкретного художника обретает воплощение, конечно же, не полностью соответствующее этой модели, а подчас даже полностью меняющее ее, но — тем не менее — такой отказ, следование модели или ее трансформация способны помочь литературоведу и искусствоведу сориентироваться в особенностях той или иной поэтики автора в целом или — в особенностях его конкретного художественного произведения.

Таким образом, мы получаем следующие аналитические стили: феноменально-парадигмализованный (ср., например, натурализм: означаемые натуралистических текстов всегда отсылают к феноменам психической реальности или действительности, и именно парадигмы последней придают целостность этим означаемым); ноуменально-парадигмализованный (например, классицизм: означаемые классицистических текстов всегда отсылают к ноуменам

их автора, которые чаще всего заданы культурной традицией, и именно парадигмы последних придают целостность этим означаемым); феноменально-непарадигмализованный (например, импрессионизм: означаемые импрессионистических текстов всегда отсылают к феноменам психической реальности или действительности, но единство этих означаемых создают плохо поддающиеся интерпретации установки автора); ноуменально-непарадигмализованный (например, романтизм: означаемые романтических текстов всегда отсылают к ноуменам их авторов, которые и задают их единство). Синтетический стиль вбирает в себя все или некоторые характеристики аналитических (таков, например, ренессансный стилевый синтез или реализм XIX века). Данная классификация позволяет описать любой из исторических бывших или только возможных направлений в искусстве.

Символизм в этом контексте представляет собой выражение ноуменального мира, но этот ноуменальный мир не является какой-либо философией или культурной традицией, иными словами, он не парадигмализован. На первый взгляд, мы получаем разновидность романтизма, с его двоемирием и субъективизацией идеала, которые порождают основной романтический конфликт и трагический исход его. Символизм, однако, невозможно не отличить от романтизма, даже если мы не вполне согласимся с его критикой, осуществленной Фридрихом Гундольфом. Дело в том, что в содержании символистской эстетики важнейшую роль помимо идей играет впечатление и факт, то есть феноменальный мир. Символизм есть своего рода синтез импрессионизма и романтизма. Взаимоопределение идеи и факта, идеи и впечатления и есть ключевое содержание символа. Это сплавление идеального и реального не обеспечивается какой-либо традицией, будь то культурные коды или природные законы, но лежит в сфере творческого откровения поэта. И именно такова поэтика Стефана Георге. Символизм вообще и символизм Стефана Георге в частности — версия синтетического художественного метода постижения и воплощения мира.

Вместе с тем поэтика Стефана Георге обладает рядом черт, не характерных для символизма. Во-первых, его поэтические тексты, как правило, лишены композиции. Стихотворение разворачивается не как последовательное раскрытие изначального конфликта, но в форме вновь и вновь возникающих вместе с каждой строкой семантических линий. Это затрудняет чтение текста, усложняет восприятие его целост-

ности и единства, но создает невероятно объемный простор для движения интерпретации. Это также лишает смысл стихотворения его философического груза, который, как правило, сообщают символистскому тексту его идеальные праформы, содержащиеся в символах. Образы, выражающие идеи, становятся легче, приобретают характер теснящихся и отменяющих друг друга мгновений, впечатлений. Однако это особые впечатления, они идут не столько от фактов, сколько от идей, они увязывают идеи и факты так, что именно идеи доминируют, но не вытесняют факты. Именно этот момент и указывает Гундольф как основную черту подлинной поэзии, обновленной творчеством Стефана Георге.

Идеальная, ноуменальная сторона его символов, как правило, связана с классицистическими и романтическими клише, которые составляют сердцевину высокого стиля, и в разговорной речи не могут присутствовать. Тем не менее стилистические ресурсы разговорной речи Георге использует, порождая тем самым провоцирующие диссонансы, и прежде всего разрушение клишированности. Символы создаются как раз за счет того, что элементы высокого стиля образуют метафорические связи, разрушающие привычную семантику, обрывающие заготовленный способ интерпретации. В итоге философское строение символа, его идеальная структура насыщается впечатлением и семантическим конфликтом. Усложнение и многомерность поэтического мира Георге возрастают еще и за счет того, что поэт не использует знаки препинания или меняет их функции, или даже создает новые знаки препинания (как, например, точка, располагающаяся на середине строки и становящаяся чем-то синтетическим по отношению к точке и к тире). Знаки препинания легко восстановить, но поскольку их нет, чтение текста постоянно спотыкается, возвращается вспять, к началу и к середине, не обнаруживает структуры высказывания. Наконец, важнейшей особенностью поэзии Георге является ее цикличность, то есть включенность каждого стихотворения в цикл и каждого цикла в сборник. Можно даже продолжить это движение к целостности и указать на то, что Гундольф определяет как неизбежную эволюцию подлинного поэтического дара. Для Стефана Георге важными формами и даже стимулами творчества были лейтмотивы, например, число семь, символизировавшее даже срок, через который должен был быть опубликован новый сборник стихов.

Несмотря на всю герменевтическую сложность и семантическую насыщенность поэзии Георге, форма его стихов удивительно проста. Он почти не использует фонетические игры, ассонансы и аллитерации, сложные и составные рифмы. Не найдем мы здесь экспериментов с метрикой, строфа почти всегда состоит из четырех строк. Даже тропы, используемые Георге, просты и никогда не претендуют на то, чтобы выделиться экстравагантностью или изысканностью находки. Сложность достигается не за счет формы, а за счет содержания, причем содержание сложно не своей идеальной стороной, а своей насыщенностью и соотносительностью с фактичностью мира и впечатлением поэта. Эта привычность и простота, сопровождаемые единством настроения и темы, подбором клише и фактов, оказываются важнейшими стилевыми принципами, обеспечивающими смысловую целостность стихотворения, цикла, сборника и даже всего творчества Стефана Георге.

Завершая этот свой итог наблюдений над особенностями поэтики Стефана Георге, приведу стихотворение, входящее в цикл «Песни грез и смерти» и в сборник «Ковер жизни» (стихотворения Стефана Георге были опубликованы в русских переводах в следующих изданиях: Георге 2009; Георге 2014).

ЮЖНАЯ БУХТА

Сады блаженства на зеленых скалах
Цветы в соседстве с синими волнами
И пламенно и нежно рвет ветрами
Заря металл сцеплений небывалых

Искрят в лиловом небе горы тая —
А здесь сапфирового грота тени
Флотилия резвится в отдалении..
О как кипела страсть в нем молодая

О смуглость бедер сладостной юницы
И шепчет имя он своей подруги...
А ветер кружась в своем волшебном круге —
Вино и мед и море и гробницы —

Овеивает тихим сном счастливым...
Где гордым духом с кипарисом сходный
Забудет в песне он свой край холодный —
Кто длит прощанье пурпурным заливом.

Перевод В. Летучего
(Георге 2009, 135)

В этом стихотворении нет ни одной запятой, хотя их нетрудно расставить. Это создает возможность для усложнения смысла стихотворения. Например, отсутствие запятой или точки после первой строки превращает сады в подлежащее, а цветы из следующей строки — в сказуемое. В этом стихотворении можно обнаружить множество традиционных поэтических клише: «сады блаженства», «страсть молодая», «гордый дух», и вычурных эпитетов, относящих текст к высокому стилю: «сапфировый грот», «волшебный круг», «пурпурный залив». Такими же вычурными оказываются перечисляемые атрибуты южной бухты: вино, мед, море, гробницы. Однако сама случайность их появления, продиктованная темой юга и моря, но не обеспеченная композиционной логикой развития этой темы, и опровергает всякую привычность и клишированность. Буйство цвета, стихии воды и моря, буйство молодости и крови уравниваются вечностью гробниц и кипарисов, скал и металла. Невозможно предугадать, какую идею и какой факт укажет поэт, но все они вплетены друг в друга семантикой юга и моря. Простота размеров, рифм и строф позволяют не отвлекаться от спокойного и удивительного течения смыслов, в котором нет начала, кульминации и конца, но есть гармония идеи, впечатления, слова и факта.

Фридрих Гундольф прекрасно понимал и чувствовал эту гармонию, он был не в состоянии, зная о ней, заметить какие-нибудь недостатки в поэзии Георге. Понимая это, рассмотрим основные идеи Гундольфа, высказанные им в отношении творческого пути Стефана Георге, который оказывается в этом изложении мифом, претворяющим идеал поэта и поэзии Гундольфа, то есть символом, разросшимся до размеров обширного философского и культурологического мира (подобное обобщение Гундольф уже неоднократно совершал в связи с творчеством Парацельса, Шекспира, немецких романтиков и других ключевых фигур истории европейской культуры. См.: Гундольф 2014; 2015; 2017).

Анализ поэзии Георге Гундольф начинает с поиска ключевой интенции поэзии. Ранний Георге, как и всякий настоящий поэт, живет двумя противоположными страстями — это вождение и преклонение перед Богом. Эта противоположность именно Георге снимается и обращается в гармонию, в мир, осуществляемый в пределах жизни одной личности. Этот мир оказывается возможным благодаря преобразению вождения. Оно ощущается не грехом, но опасностью и слабостью. Это преобразование Гундольф рассматривает как основу сюжета

любой легенды: ибо легендарный герой всегда приносит свою страсть в жертву посвящению или наоборот. Георге выбирает свой путь, избегая и первого, и второго выбора. Первый выбор — сатанизм. Таким путем идут Фауст, Байрон и Бодлер, ибо они отказываются от посвящения. Фауст вожделеет к абсолютному знанию, Байрон — к абсолютной свободе, Бодлер — к абсолютной чувственности. Божественный мир, с его гармонией и высью, оказывается заказан любому, кто не способен преклониться перед ним и отказаться от страсти, ограничивающей и упрощающей божественный замысел. Георге переживает весь трагизм этого пути и отказывается от искушений свободой, разумом и чувством, но не принимает и второго выбора — монашества. Монашество — это отказ от вождения, иными словами, отказ от мира во имя Бога, отказ от факта и впечатления, отказ от тела и народа, отказ от человека и искусства. Такой путь, несмотря на все его величие, Георге тоже не может принять, ибо его творческий дар переполняет и преодолевает всякую аскезу.

Поэт выбирает свой, никому не ведомый и только ему открывшийся, третий путь: обожение тела и вождение Бога. Это срединный и синтетический путь, путь символической поэзии, стремящейся воплотить в теле божественный идеал и обожествить преходящую телесность. Только в этом смысле можно понять обожение тела, а не в том, чтобы сотворить новых кумиров, не в новом идолопоклонничестве. И только в этом смысле можно понять вождение Бога, а не в том, чтобы создать некий аналог средневековой телесной мистики единения с Богом. Такие аналогии помогают понять Георге лишь отчасти, то есть негативно, а подлинный смысл его пути открывается только как таковой, как новый и ни с чем не сравнимый. Это путь поэта, путь творца мира посредством слова. Слово в начале такого пути — укрытие посвящения, его прибежище, а затем — его полнокровное и живое тело. В истории христианства уже известно это воплощение слова, Гундольф сознательно не устраняет этой аналогии, для него и это совершенно не является святотатством, путь поэта Георге и путь Сына Божьего возможно сравнить и даже отождествить. Поэт проходит те же вехи, что и Бог. Их путь начинается искушением, продолжается овладением чувством внутри собственной души и завершается воплощением собственной божественности внутри окружающего мира. Гундольф, высказывая эту идею, увлекается своим поэтическим идеалом настолько, что не замечает, какие риски открываются при этом, и вполне вероятно, что его

герою удалось избежать далеко не каждого из них.

Первые два сборника стихов Георге — «Паломничества» и «Гимны» — это как раз и есть искушение сатанизмом и монашеством. Гимны — это типы и ситуации, в которых проявляется чувство, знание и свобода. Это мир впечатлений, с которыми еще предстоит справиться, духом которых еще предстоит овладеть. Паломничества — это уже определенный опыт. Гундольф называет такой опыт монументальной интимностью. Речь идет о том, что внешнее стало внутренним для поэта, факт оказался частью его личного опыта, факт показал поэту собственную опасность и неполноту, собственную бедность и лишенность идеала. И восстановить эту полноту, обогатить факт, преодолеть опасность его соблазнов можно только благодаря собственной личности поэта, благодаря идеалам, которые причастны его душе и духу, благодаря способности поэта творить, то есть создавать из собственного духа монумент, способности воплощать свои идеалы.

Так возникает цикл стихов или поэма о римском царе и жреце Гелиогабале — «Альгабал». Исторический Гелиогабал — мрачная фигура, демонстрирующая крайнюю форму ни перед чем не останавливающейся тирании; сложно сказать, был этот человек сумасшедшим или власть настолько развратила его, что он погиб в пучине собственного вождения и невозможности насытить свое безумное воображение. Особый флер придает этому тирану его жреческий сан. Ибо этот факт превращает преступления царя в кощунственный культ, в религию вождения. Для Георге Альгабал — символ мечты о безусловном действии собственного закона. Гундольф называет цикл стихов Георге об Альгабале поэзией владения и одержимости. Для поэта это власть над языком и одержимость духом. Альгабал становится поэтом, заклинающим духов и получающим власть своего слова над ними. Эта власть зиждется на символическом единстве духа и факта, Бога и Мира, вечности и мгновения. Весь цикл обретает своеобразное единство построения, раскрываемое в единстве направления устремлений Альгабала, в единстве его образа и пространства мира, в котором он живет. Образ Гелиогабала — это символ поэтического свершения, первичное видение, а не исторический герой. Прошлое не рассматривается Георге как идеал, который противостоит реальности. Пространство жизни Альгабала не отстранено от Германии, в которой родился и растет талант Георге. Содержание поэмы — это не романтическое двоемирие, а единство ис-

кусства и жизни. Единство, в котором то, что объединено, не утрачивает своей специфики и даже полярности. Как и во всякой другой сложной поэзии Георге, в «Альгабале» ощущается отмечавшаяся выше полярность ясности и опьяненности, закона и вещества, духа и плоти. Альгабал находится во власти страха и рока, но он преодолевает страх и овладевает роком. Это происходит не сразу, а в результате последовательно совершенных шагов его пути, ведущего наперекор традиционному увековечиванию героев и поэтов из «Подземного царства» — вечности — в «Дни» — настоящее, и затем — в конце — в «Памятное» — в прошлое. Именно овладение прошлым, историей, возникновение единства прошлого, настоящего и вечного знаменует собой для поэта укрощение инстинктивной жизни. Именно это укрощение и есть залог будущих пророчеств поэта Георге. Гундольф опять обходит молчанием риск идолопоклонства, риск осквернения святынь, риск принять свою волю за волю божью. Святость Георге не может не быть выше любых подозрений.

Путь поэта идет дальше — в исходное прошлое, в благословенную и гармоничную античность. Мир античности раскрывается в следующем поэтическом сборнике Георге, который называется «Пастушеские и хвалебные стихотворения». Гундольф подчеркивает, что для овладения языком как символом необходимо овладение всем богатством идеального мира, и прошлое — важнейший слой этого богатства. Речь, конечно же, идет не об оживлении прошлого, а о живом представлении вечного. Но прошлое — это главный путь во внешний мир и к вечному. Античное прошлое — это богатство символических праформ, которым овладевает поэт в своих образах: праформа героя рождает образ борьбы, властителя — силы, жреца — посвящения, пастуха — молитвы. Образы, или внешнее, начинают представлять после обращения к античному времени истинные формы внутреннего, вечный дух. Образы становятся прекрасными и возвышенными. Красота поэтических образов Георге, утверждает Гундольф, это не свойство в числе других свойств, не впечатление, производимое каким-то существом на другие существа, а божество, то есть закон, пронизывающий все. Но красота не остается раз и навсегда завоеванным миром гармонии, она вновь и вновь порождает конфликт. Это конфликт между посвящением красоте и страстью обладать ею. Это уже известная борьба между вождением и преклонением. Но теперь она перенесена на античные поля. Теперь природа становится праформой красоты. Природа

становится воплощенным Богом. Путь Георге к обладанию античностью — это уникальный путь, это не поиск недостающего, а приближение к родному. Гундольф утверждает, что его герой — первый немец, которого к греческим формам привело нечто равное ему самому, а не иное по отношению к нему.

Следующая веха на пути овладения прошлым и вечным — цикл «Сказания и песни». Это путь в живое Средневековье. Это овладение символом рыцарства в его праформах. Лишь теперь вещи феодальной эпохи, которые романтизм использовал как создающий настроение реквизит, стали подлинными символами душевных состояний, превратились в духовное пространство. Это пространство преклонения, пространство духа как развоплощенной красоты. Это мир, симметричный обретенной ранее античной красоте.

Путь к обретению идеалов истории завершается в поэтическом цикле «Висячие сады». Здесь Георге открывается фантастическая даль Востока. Это своего рода третий мир, открывающий перспективу и для телесной одухотворенности Античности, и для духовного посвящения Средневековья.

В «Висячих садах», утверждает Гундольф, поэзия Георге преодолевает романтизм фантазии, как в «Сказаниях и песнях» она преодолела романтизм души. В каждой из трех исторических книг Георге — об Античности, Средневековье и Востоке — Гундольф открывает два плана: внутренний мир поэта и внешний мир образованности. Это не новая версия романтического двоимирия, а новый способ создания исторического символа. С одной стороны, внутренний мир поэта стремится изъять себя в историческом чувственно воспринимаемом материале; с другой же стороны, наоборот, происходит воспоминание, пробуждение исторического в космической кровной силе поэта. Оба эти события оказываются атрибутами одной и той же субстанции, сплавляются в символ и становятся языком. Существо человека и существо истории поэт Георге преображает, и оно становится одновременно и греческим, воплощенным в прекрасном образе, в действительности его формы, и рыцарским, раскрывшемся в преодоленном телесном пространстве, в присутствующей душе неодолимой тяге, порывах, блужданиях, и, наконец, восточным, претворенным в игру чувственных сил, в возбуждение тела, в раздражители, видимости, явления. Хозяин «Висячих садов» — тот же характер, что Альгabal, однако у него другие: задача, судьба, предначертание; не господствовать, а отдаваться —

заповедь того, кто уверенно чем-то владеет. Весь путь Георге, все вехи этого пути ведут его не вовне, не в пространство и время, но внутрь, к собственному «я»; это и есть, по Гундольфу, подчинение вождения поэта его посвящению; это и есть путь к «ты», подчинение Кайросу и Эросу. Причем Эрос — это страсть творца, страсть, заключающаяся в полноте и избытке, в вождении отдачи. А Кайрос — это живой мир, который назначает час, чтобы брать и отдавать, чтобы воплощать здесь и сейчас вечность и дух.

Возможен ли сегодня такой поэтический мир, который собрал бы в себе как одновременно существующие и насущные все идеалы мира, будь то античный, средневековый или восточный. Не романтическая фантазия ли это? Для Гундольфа — это не только возможно и осуществлено в творчестве Стефана Георге, но и является единственно осуществимым поэтическим откровением. И если реальность опровергает это откровение, то это не проблема поэзии, а беда нашего мира.

4

Основная часть мифа о Георге и суть изложения идеала поэта и перспектив эволюции немецкой и европейской культуры заключены в последнем разделе книги Гундольфа, который посвящен четырем главным поэтическим сборникам: «Году души», «Ковру жизни», «Седьмому кольцу» и «Звезде союза» (история подлинного Георге, его творчества и жизни, сегодня обстоятельно изучена, наиболее полный анализ содержится в работе Роберта Нортонa. См.: Нортон 2016). В этих сборниках произошло становление и воплощение радикальных праформ бытия — природы, духа, Бога и церкви. Поэзия смогла вобрать в себя и преосуществить не только преходящее — историю, но и незыблемое — космос. Этот космос изначально открывается как мир ландшафта, климата, возделанного руками человеческими сада и первозданного леса, моря и гор. Природа пресуществляется как жизнь духа, имеющая тот же ритм, что и мир, а затем дух предстает в своем собственном бытии, в диалоге между «Я» и «Ты», в пестроте впечатлений и иллюзорности грез. Наконец, он воплощается в прекрасном юноше, становится обретенным Богом, дающим свой завет, который вдохновляет сперва небольшой круг пророков, а затем — целый народ, церковь. В известном споре за античное наследие культуры между романистами и германистами Гундольф, конечно, занимает позицию послед-

них. Но это не только потому, что священная Римская империя стала государством германского народа. Этого недостаточно, чтобы преодолеть аргумент языка, который объединяет романские народы и Рим. Главное в этом споре — немецкий дух, который способен преобразить всю Европу и все человечество. Это культура, сохранившая живое начало европейского благородства, пронесенное сквозь века от античности через Средневековье и ставшее началом новой эпохи — у истоков которой находится поэзия Стефана Георге.

Сборник «Год души» уже своим названием говорит о том, что природа и душа едины. Речь идет о цикле природы, ставшей душой, и о жизни души, созвучной природным ритмам. Георге не первый поэт, который угадал это созвучие. У него были непосредственные предшественники — Гете и Гельдерлин. Их поэзия есть непосредственное познание природы, то есть способ бытия в природе и в качестве природы, способ восприятия собственной души как сути вселенной, способ сочувствования с космосом: «природа есть символ или миф рожденных природой душевных событий» (Гундольф 2019, 271). Это языческий космос, одушевленное единство микро- и макромира. Это восстановление изначального культурного синкретизма, которому противоположно позднее поэтическое олицетворение, мастером которого был Клопшток. Олицетворение есть утрата природы, ее существа и ценности, это растворение природы в переживании, это перемещение на ее место человека. В таком поэтическом мире природа оказывается стилизацией души, ее костюмом и украшением. Только Бог отчасти восстанавливает природу в ее правах, ибо молитва человека, обращенная к творцу мира, восстанавливает в правах и природу, поскольку уравнивает все перед Богом. Георге же ни в коей мере не использует олицетворение. Как настоящий шаман, он чувствует свою душу частью природного единства материи и духа. Мир природы не противостоит миру духа, а душа человека не противостоит душе мира или природной материи. Ощущение единства бытия придает мощные магические силы любому посвященному в это единство, дает власть над ним, выражаемую в заклятии. И мир Георге — это мир такого посвящения и заклинания. Со времен шаманизма магическое мироощущение трансформировалось, между человеком и Богом возник интервал, пропасть, через которую невозможно перебраться с помощью магии, но только с помощью мистической молитвы и жертвоприношения — причастия Божественной тайне. Античность —

последний отголосок магии древности, который оживает в поэзии Георге. Фридрих Гундольф так определяет этот античный магический мир: «Природа дана Георге как душа, как внутренняя сила и самое сокровенное состояние, а душа дана как природа, то есть чувственное видение и закономерное изменение» (Гундольф 2019, 275).

Единство души и природы выражается в поэзии Георге символом судьбы, или назначения природы и души. Судьба очеловечивает природу и натурализирует человека. Этот символ оказывается гораздо более сложным, чем подобное ему единство истории и человека. Природа и человек разошлись в своем бытии, и именно история стала бытием человека. Георге возвращает человеку его природу. Но Георге не только воссоздает магический мир, он еще и преосуществляет природу с помощью воссозданных магических сил человека. Природа подчинена человеческому закону, закону мага и поэта. Поэт оказывается царем природы и ее волхвом потому, что их судьба вновь едина и подчинена единой воле — воле мага и воле случая — мгновения. Гундольф так говорит об этом: «Мир, стоящий за явлением, един с миром, находящимся на переднем плане, это мир души; мир, находящийся на переднем плане, един с миром, стоящим за явлением, это мир чувственного» (Гундольф 2019, 282). Этот синтез глубины и поверхности — настоящее откровение, осуществленное, по мнению Гундольфа, в поэзии Георге. Всех поэтов и философов Гундольф остроумно делит на тыловикиков — метафизиков, фронтовикиков — эмпириков и мистиков — романтических певцов двоemiрия идеала и реальности. Георге предлагает поэзию судьбы, в которой ни глубина духа, ни поверхность факта, ни расщепление их на идеал и ничтожный мир больше не ощущаются как подлинные. Бытие, мгновение, становление и вечность воссоздаются как воля поэта и воля природы, которых нет никакой возможности различить. И поскольку поэзия не может не быть плачем об ускользающем бытии, Гундольф так заканчивает свое размышление: «Год души» — последняя великая поэтическая книга европейской мировой скорби, но не скорби о мире, а скорби самого мира. Жанром этого сборника будет волшебное заклинание, то есть ритмический и мелодический призыв внечеловеческого бытия» (Гундольф 2019, 318).

В следующей книге — «Ковер жизни» — путь поэта осуществляется в царстве духа, открытым как непосредственная и воплощенная в мгновении жизни вечность. Сборник открывается

Прелюдией («Прологом»), в которой дух расщепляется на противостоящие и не существующие друг без друга «Я» и «Ты». Священные война и брак связывают их. Диалог превращает бытие его участников в ад друг для друга, ибо никто из них не может больше оставаться самим собой, никто не может быть сам по себе и нуждается в другом, но вместе с тем каждый оказывается самим собой благодаря другому, каждый получает признание от другого. Гундольф пишет: «В этой вечной паре не “я” и его граница разделяются, как Фауст и Мефистофель, а самость и ее закон сходятся, как Данте и Вергилий» (Гундольф 2019, 328). Фауст противостоит Мефистофелю, а Данте и Вергилий едины. Фауст находит себя в пути с Мефистофелем, в расхождении и уходе от него, а Данте — наоборот — обретает себя в законе, который содержит путь Вергилия. Это поэтический закон, а не юридическая схема, и в сути такого закона имеются: мера, данная чувственно как красота одухотворенности, посвящение, раскрытое не столько как рассудочное знание, сколько как видение откровения, и, наконец, волшебство, заключающееся не просто в волевом акте или требовании иного мира, но в жесте, естественно ощущаемом как принадлежность подлинному миру, объединившему дух и тело. Воплощение духа — подлинная суть поэзии, ибо она привязывает историю, душу, судьбу, природу к вещам и мгновениям. Единство вещи, мгновения и духа превращают его из времени в пространство, из становления в бытие. Бытие содержится именно в мгновении, ибо прошлое и будущее уже или еще не бытие. Кайрос есть вспышка духа, которую Гундольф называет панорамным мгновением. Эта панорамность представляет собой воссоздание в одном миге всей жизни и ее идеалов. Кайрос позволяет воочию, чувственно воспринять дух. И при этом такой дух — не навязанная кем-то ценность или закон, а созданный поэтом и его учениками, найденный в собственном сердце путь из разрушенного и мертвого мира в возводимый и живой. Так создается новый Бог, но этот Бог существовал всегда, ибо дух вечен, но путь к нему каждый раз приходится открывать заново.

Пролог переходит в самую суть жизни. Георге выражает эту суть метафорой ковра. Буквальное значение этого артефакта обладает рядом свойств, значимых для понимания духа и жизни. На первый взгляд, жизнь и ковер вряд ли совместимы. Ковер — это ткань, сопряжение разных, и поэтому случайных нитей, его раскраска — пестрая иллюзия бытия, поражающая как своим многообразием, так и своей брэнно-

стью. Георге видит в этой метафоре несколько иной смысл: это «отбор и порядок, последовательность и взаимосвязь» (Гундольф 2019, 358). Фридрих Гундольф пишет: «Если символическое построение “Ковра” выразить кратко (поневоле недостаточным, приблизительным понятием, лишь намечающим, но не способным охватить все множество образов), то это — царство сил германо-европейского человеческого образования» (Гундольф 2019, 361).

В прологе мы наблюдали драму духа, диалог «Я» и «Ты», в центральном цикле дух становится эпическим выражением народного мира, выраженного со всей мощью и жаром, которые подвластны творческому гению поэта. Сама предметность, сам глас народа, а не фантазия правят этим миром. Такое оказалось возможным благодаря тому, что дух и народ оказались едины, а «общество, проникнутое богом, и есть народ» (Гундольф 2019, 363). Кажущаяся пестрота есть символ буйства сил, несхематизируемости и удивительности ландшафта, открывающего свою бесконечность всякий раз в момент углубления или перемещения взгляда, объединяющего дух и глаз поэта и голос и природу народа. Это именно объединение, а не открытие, и Гундольф пишет замечательную фразу, проясняющую судьбу подлинной поэзии, к сожалению, совершенно не гарантированную, но должную и прекрасную: «Никогда не становится подлинным образом и подлинным словом то, чего бы уже не существовало здесь, а видит их один или все — неважно. Создатель образов духа может быть провидящим или призывающим: в нем самом уже непременно стало настоящим, зрением и голосом, то, что он видит и призывает» (Гундольф 2019, 364).

Сборник завершается лирическим аккордом — «Песнями грезы и смерти». Драма перешла в эпос, а затем эпос стал лирикой и музыкой. «Я» преодолевает свое расщепление в народном целом, но затем вновь возвращает себе свое одиночество. Лирический компонент — неотъемлемая форма поэзии, и именно она придает сборнику завершенность. Теперь расщепленность духа и буйство жизни, вызванное его причастностью народному бытию, завершается скорбью. Жизнь и закон, претворенные друг в друга поэтическим гением, оказываются грезами и смертью. Греза отменяет пространственное бытие, а смерть — временное. Поэт и его «Я» вновь ощущают себя как иллюзию и конечное бытие. Они — всего лишь грезы бытия, а смерть — подлинный итог его и суть. Однако Гундольф не замечает этой диалектики. Для него подобный исход немислим, ибо поэзия не может оказать-

ся ничтожной, не может отменить сама себя. В поэтическом идеале никакой смерти нет места. Он утверждает жизнь, и поэтому Гундольф находит иной выход: «Смерть — не отрицание жизни, а “отмена” “я”... не небытие, а прабытие» (Гундольф 2019, 382). Идеальный поэт и мифический Георг оказываются больше чем поэт и человек, больше чем «Я», и поэтому их смерть — как отказ Будды от новых перерождений, как окончательное преодоление кармы — есть погружение в нирвану подлинного бытия, в прабытие, которое не содержит больше иллюзий, пестроты или расщепленности, но вместе с тем есть и пребудет вечно.

Следующая книга Стефана Георге «Седьмое кольцо» — центральная точка поэтического пути. Здесь, по мнению Фридриха Гундольфа, осуществляется кульминация творчества гения — Эпифания, то есть сотворение Бога. Бога, однако, нельзя сотворить, ибо такое творчество чаще всего оказывается идолопоклонством, и заповедь «Не сотвори себе кумира» дана именно для того, чтобы избежать подобной печальной участи. Гундольф знает об этом, но его мифотворческий дух способен преодолеть любые препятствия на своем пути. Бог, к которому стремился Георг, не существовал никогда и был всегда, ибо Боги вечны. Но Георг пришлось искать своего Бога и воплощать его. Таковым было, по Гундольфу, призвание настоящего поэта и судьба Георге. Гундольф так пишет об этом: «Очищал ли он и укреплял себя, чтобы воспринимать бога, облагораживал ли свой язык, чтобы его призывать, возделывал ли сад для него, обращаясь к все более неподатливым материалам, все более обширным пространствам, прозревал ли во все более светлых сферах свершаемое богом, Георг всегда творил Бога» (Гундольф 2019, 387).

Центральным циклом книги является «Максимин» — лирическое переживание любви поэта к юному Максимилиану Кронбергеру, омраченное его ранней трагической смертью от менингита. Таким образом, гомосексуальное влечение, ставшее позднее значительным препятствием на пути увековечивания Георге как основного поэта новой Германии и выразителя национального духа, провозвещенного поэтом и обретенного немецким народом благодаря новой власти, стало тем биографическим фактом, который приходится принять во внимание любой герменевтике, начинающей с грамматического истолкования и движущейся к психологическому. Гундольф этот момент не обходит, конечно же, вниманием и превращает в центральный структурный элемент своего поэти-

ческого идеала: «В центре творчества этого строжайшего поэта стоит возлюбленный образ прекрасного юноши. Георг именно потому “конец и начало”, что прекрасный человек может стать для него богом; и потому, что его всепроникающий мировой бог мог явиться ему в образе прекрасного человека, с Георге начинается новое видение и новая вера. Лишь там, где из поклонения мужскому телу возникает образная красота, там властвует Эрос, духовно зачинающий, миросозидающий демон, так же, как лишь там, где зачинается дитя, властвует природное божество, Афродита» (Гундольф 2019, 392).

То, что человек стал Богом, — хорошо известная мифологема. Христос есть и Бог, и Человек. Цезарь или Фараон — есть человек, провозгласивший себя Богом. История Георге немного иная. В ней Георг предстает не Богом, а создателем его и пророком. Георг именно создатель Бога, а не просто его пророк — инструмент в его руках. Новизна богосотворения заключается в способности узнавания Бога в человеке, наподобие распознавания Будды в его реинкарнации, но узнавание только первый шаг — второй заключается в Боготворчестве, которое оказывается способным избежать греха сотворения кумира благодаря тому, что становится частью новой религии. Этот грех можно обойти только будучи подлинным поэтом, а точнее — тем, кто выше всяких Богов и миров, своего рода абсолютным духом, творящим этих Богов и эти миры, возвещающим о них и создающим веру в них. Таким, по мнению Гундольфа, и был Георг. Этот поэт был способен обожествовать красоту конкретного человека, потому что он сам был выше всякой красоты, или, точнее сам, был красотой вселенского масштаба: «Только тот, для кого бог действительно может стать человеком, не как пустую фразу воспринимает царствие небесное, любовь бога к человеку» (Гундольф 2019, 392). Это не гуманизм эпохи Возрождения, сравнивавший достоинство человека и Бога и находивший эти два разных достоинства сопоставимыми и соразмерными, а нечто иное и гораздо более дерзкое. По мнению Пико делла Мирандолы, именно объединение в человеке природы творца и твари делает его даже важнее Бога, ибо Бог только творец, он на вершине мира, но человек — в его центре. Боготворчество Георге — это новая форма религиозного сознания, которому доступно не просто сравнение с Богом, а претворение его в плоть и кровь человека, и с другой стороны — возвышение человека до божественной красоты. Гундольф понимает, что самому сделать Бога невозможно: «Бог — миро-

вая сила, ставшая плотью, а не “миф”, рожденный плодотворной фантазией, и не замена какой-нибудь бесконечности. Георге лишь осуществил античную веру — не воспроизвел как подражание, на основе, скажем, исторического понимания ее истинности или предаваясь эстетическому наслаждению ее красотой, и не повторил, как последний отпрыск сгинувшего рода, — он обновил эту веру немецкими силами, духом священной юности нашего народа» (Гундольф 2019, 395).

Любовь к юному Богу — суть новой религии, это любовь к живому и прекрасному, к Зигфриду и Парсифалю, Симплексу и Вальту. И здесь проявляется максимум национализма Гундольфа. Он утверждает, что немецкая красота и вечно юная жизнь, воплощенная в молодежи, является важнейшей мировой силой, праформой подлинного бытия и осуществленным во времени и пространстве символом благородства. Немецкая молодежь «отлична от молодежи всех других народов, так как это духовно-чувственная праформа человечества, равной которой на земле не являлось после греческого юношества, после гибели Александра. Только в греках и немцах человечество исполнилось в юношестве, на ступени завершеного цветения, пробуждающегося духа и прекрасного тела. Только у этих двух народов юность — не просто природное состояние, но состояние духа» (Гундольф 2019, 396).

Мы не найдем здесь указания на то, что все другие народы ничтожны и достойны участи рабов или смерти. Мы не найдем здесь военной риторики и пафоса власти, но кажется, что до нее остался один шаг. Вместе с тем Гундольф не делает этого шага. Он пытается углубить понимание этой новой религии, сравнивая достигнутую вершину с тем, что осталось позади. Одним из центральных пунктов сравнения является отношение между Ангелом из прелюдий к «Ковру жизни» и Максимином. Ангел указывает путь, а Максимином указывает дом. Ангел — это «Ты», которое ограничивает и утверждает «Я», Максимином — новый мир, в котором преодолено всякое различие, ибо в Боге нет различий. Ангел — это пророчество, а Максимином — откровение. Гундольф даже понимает, что поэтические откровения по природе своей отличны от откровений религиозных, ибо первые никогда не формулируют символов веры, а провоцируют бесконечное количество интерпретаций, каждая из которых ценна, но не окончательна. Но Гундольф полагает, что сегодня не религия, а именно поэзия могут сообщить человечеству новую веру — в благородство и красоту. Он пишет:

«Современному человечеству непостижимо, что красота предъявляет требования и что содержание поэзии составляют колоссальные события, изменение самого мира и потрясающий переворот, что в поэзии народа обнажаются последние его судьбы» (Гундольф 2019, 401).

Для объяснения религиозной сути и религиозной фикции поэзии Гундольф прибегает к своеобразному риторическому приему, дает функциональное определение категории Бога. Так когда-то поступал Кант, который рассматривал идею Бога как техническое понятие, необходимое человеку для создания целостной картины мира и для выстраивания соответствующей его природе системы взаимоотношений с людьми. Фридрих Гундольф пишет: «“Боги” — высший, еще доступный человеку вид бытия, их область действия — предельный для человека объем. Боги понимаются Георге как то, что в них почитала древность, — исполненные духа, обладающие образностью мировые силы, находящиеся на высшей ступени» (Гундольф 2019, 402).

Именно Бог оказывается седьмым кольцом, которого достигает путь поэта на вершине и в точке кульминации творчества. Это кольцо вбирает в себя все уже достигнутое и преосуществленное, то есть шесть меньших колец: инстинкт, душу, природу, судьбу, жизнь и дух. Каждое большее кольцо удерживает меньшее и удерживается большим, они представляют собой воздействующие друг на друга силы, гармонично сдерживаемые противовесы. Поэзия — основная сфера появления Богов, это сфера священной игры, из которой произрастают великие события реальной жизни. Гундольф полагает, что только великие, хотя сомнения на этот счет у него есть: «Великие события человечества начинаются не в массе, хотя ею заканчиваются. Всякое спасение сначала всегда приходит к тому Одному, кому оно более всего необходимо. Только тот, кто увидел опустошенность человечества так, как увидел ее Георге, мог так, как он, восславить его полноту» (Гундольф 2019, 410).

Георге — фигура трагическая, он не мог не провозгласить новую веру, поскольку мир оказался в состоянии максимального безверия. Георге был подлинным поэтом, а подлинность поэзии — в ее провозглашении красоты и благородства. Миссия поэта во времена Георге как никогда ранее противоречила бытию обыденного человека, и тогда поэзия стала религией: «Для Георге нет ничего более далекого, чем мысль об основании новой религии, создании мифа или, тем более, культа Максимином; точно

так же Георге никогда не ставил перед собой задачу обновления языка и придания нового смысла немецкой поэзии. Напротив, это он сам был таким, что выражение им своих мук и видений стало новым языком и новым смыслом поэзии, таким, что увидел гибель там, где другие восхваляли прогресс, и во времена безверия узрел Спасителя. Тот, кто дышит богом и, стало быть, сообществом, тот и есть сочувствующий им смысл, провидец народа» (Гундольф 2019, 411).

Наверное, то же самое Гундольф мог бы сказать и о своем творчестве.

Книга «Звезда союза» стала последним сборником стихов, анализ которого Фридрих Гундольф включил в свой миф и идеал. Это книга о том, как поэт, создав своего Бога, завершает творческий путь, провозглашая закон новой веры и создавая церковь ее сподвижников. Мысль и действие объединяются в завет и волю. Конечно, это поэтический завет, и его принципы не представляют собой правил поведения, иллюстрируемых примерами: «Здесь только магические изречения, выражающие желания и девизы его воли, или видения подъема и гибели, в которых порядок предстает как действующий. Воля Георге проявляет себя самое и как разум, его существо выражает себя как долженствование, его центр достигает совершенства как закон для сообщества или царства, как “звезда союза”» (Гундольф 2019, 466).

Бог, которого создал Георге, это не трансцендентное существо, обретающееся на границах вселенной и в глубинах души, это поэтический, аристократический Бог мгновения, это завершённый образ присутствия духа в пространственном факте. Композиция книги устроена так, чтобы завет этого Бога раскрылся в соответствии с его замыслом, для которого последовательность раскрытия не безразлична. Первая треть открывает общий смысл новой церкви, произошедший от нового Бога, вторая треть дает новый закон, и заключительная треть — откровение бытия этой церкви, одухотворение ее жизни. Гундольф пишет: «В каждом “новом союзе” едины избавление и исполнение, желание и обязанность, внутренняя необходимость и возможность; один и тот же пульс бьется в том, чем движем отдельный человек и чем сам он движет. Устарелые узы и свободы в новом союзе недействительны. Не число верующих, а их существование оправдывает это провозвестие: образ здесь бог, а не учение, и не воспоминание или цель; порядок здесь — жизненный круг, а не программа, система или

организация; результат — союз, а не общество, группа или гильдия» (Гундольф 2019, 487).

Гундольф уже неоднократно подчеркивал благородство Георге и его сподвижников. Конечно, в 1914 году ему самому было понятно, что группа Георге не велика, но он верил, что значение деятельности ее — неизмеримо больше любой количественной несоразмерности посвященных и человечества. Этот раскол массы и элиты не мог не волновать, но не мыслился как трагедия элиты, а лишь как временное состояние, исходный момент длительного пути освобождения человечества от его вырождения, возврат к подлинному бытию, за которым последуют все больше и больше неопитов. Даже если этого не произойдет или если неопитов будет немного, важно не то, сколько их будет, а то, что путь посвященных — подлинный. И если человечество не пойдет по нему, это будет бедой не новой несостоявшейся церкви, а человечества. Символом веры этой церкви можно считать следующую формулировку: «Новые скрижали, воздвигнутые Георге в “Звезде союза”, выражают не желания и потребности, а исполненную — следовательно, исполнимую волю духовного содружества, для которого божество, красота, достоинство снова стали лицом и судом современности» (Гундольф 2019, 490).

«Звезда союза» — это завет, но его не нужно понимать как предсказание чего-то отдаленно будущего, наоборот, этот завет в отличие от всех предыдущих не предсказывает, а проявляет уже существующее, в здесь и в теперь, то есть во плоти, в толще присутствующей жизни открывает дух и безмерную красоту, которая никогда не менялась и от века была. Люди утратили способность ее замечать, но Георге вернул им эту способность, «некогда утраченную правильность изначальной жизни» (Гундольф 2019, 492). Гундольф называет современных людей скопидомами и фантазерами. Первые живут за счет обладания, вторые — за счет собственной значимости, они утратили способность простого знания, понимания ясного слова, видения имеющего образ бытия. Георге не творит ничего тайного, невозможного для понимания, невидимого и неслышимого обычным человеческим зрением и слухом. Он просто возвращает этому глазу и уху непосредственность, возможность прикоснуться к бытию, проникнутому вечностью и красотой, незамутненному современной суетой и погоней за бессмысленной гибелью. Но для скопидомов и фантазеров этот взгляд оканчивается тайной.

Те же, кто способен слышать и видеть, прикоснуться к тайне как к закону нового бытия, —

они станут центром этого бытия. Гундольф провидит будущее этого центра, его разворачивание и разрастание: «Поскольку тайна есть центр всего исполненного, неразделенного, неделимого существа, то поле ее воздействия — круг. Там, где в центре вечная жизнь, там растет счастье, то есть исполнение и завершение, в каждый час и на каждой ступени, но, конечно, это счастье — не обладание, а бытие, и здесь всегда будет проходить граница между благородными людьми, желающими быть, и заурядными, желающими иметь, между творцами и людьми бытия, с одной стороны, и торговцами и людьми делания, с другой. Этот круг — не тайный союз с диковинными обычаями и правилами, не орден со своей религиозной или мирской задачей, вроде ордена иезуитов или тамплиеров, а простое возрождение чистой, цельной и правильной жизни, каждодневное ее преобразование в достоинство, благочестие, веру и любовь. Поэтому обновляющий бытие поэт вновь и вновь возвращается к истоку, к носителю Бога и царства, к семени и плоду нового народа — к отдельному человеку “здесь и сейчас”» (Гундольф 2019, 495, 497, 499).

Мы сегодня знаем, что этого одухотворения мира красотой и вечностью не произошло и не могло произойти. Красота и вечность у каждого поэта различны, и, наверное, в том мире, который отрицал Георге, была своя правда, которая доказала свое право на существование. Более того, попытка победить ее, осуществить насильственным образом, а не посредством поэтического заклинания, ту или иную правду, даже такую высокую, как правда Георге и его круга, обернулась подлинной трагедией. Если наш мир, со всем его оскудением красоты и суетным безразличием к вечности, еще жив и имеет шанс возродиться в любой форме воплощенного духа, именно благодаря тому, что жизнь оказывается важнейшим принципом его бытия, то мир насилия и смерти обречен и сам по себе, и в значительно большей степени потому, что обрекает на гибель то, чему противостоит. Однако Георге и его круг не принимали в расчет эту выстраданную временем истину, а может быть даже не знали о ней. XX век только начинался, и то, чему он научил, трудно было предвидеть даже пророкам.

Гундольф был невероятно вдохновлен теми событиями, что вызваны к жизни поэзией Георге и его политическим влиянием, которое сначала ощущали только немногие члены круга, но которое все больше и больше вбирает в себя немецкое общество, и поэтому он пишет: «Изменение и точка зрения каждого отдельного

человека в этом круге теперь, когда уже завершено “основание”, стали первообразными для нового народа, и нынешняя жизнь в круге — это вечная жизнь возрожденного человечества. Поэт, начавший с того, что нашел тайное первичное слово, в котором он сам и только он сам всецело исполнился, в “Звезде союза” стал божьим гласом народа» (Гундольф 2019, 499).

В конце книги о Георге Гундольф делится с читателем своим экзальтированным чувством наконец наступающего мира, провозглашенного когда-то учителем, чаемого учениками и теперь признанного уже не только посвященными, но признаваемого все новыми и новыми, самыми широкими слоями немецкого общества, аристократами духа, которых было так мало, но которых становится все больше и больше. Еще нет даже опасений того, что аристократов никогда не бывает много, что их количество не может расти. Что наступает такой момент в истории популяризации любого учения, когда происходит имитация веры в его содержание попутчиками, которым это учение становится выгодно, когда ничтожества выдают себя за аристократов, когда происходит примитивизация учения, причем даже не столько потому, что его сознательно приспособляют к уровню толпы, сколько потому, что его просто адаптируют те новые учителя, которые приходят неизбежно на смену старых. Гундольф ни о чем таком не пишет и не предвидит такого развития событий. Очевидно, он либо был не способен идти дальше своего мифа и идеала, либо считал все это ничего не значащими издержками подлинного бытия, которое наступает.

Подводя итог жизни и творчества Георге, Гундольф пишет: «Деятельность Георге была постоянно одна и та же: он проживал до основы, выражал до основы, воплощал до основы первоначальное бытие, каким был он сам. И так сам он возрос, никогда не совершая, не высказывая и не помышляя о чем-то, кроме того, чем сам всецело был, начиная от смутной беды одинокого юноши и до царства божия. Им возвращены сила, содержание и образ давно ставшим пустыми волшебным и созидательным словам: красота, величие, человек, народ и Бог. Им дана жизнь тому, что было ложью или грезой или воспоминанием. Творчество Георге — это возвращение сущностей из становления, развития, потустороннего, “иного” в их бытие, их слово, их образ; возвращение бога с небес и из тени небес в реального человека и возвращение пустой длительности и преходящего времени в завершённое мгновение. В течение столетий человек отчуждал себя, спасал себя, понуждал себя к

прогрессу, пока не утратил самость и путь. Георге вновь основывает человека всецело в самом человеке и его простом истоке: божественно образном БЫТИИ» (Гундольф 2019, 500–501).

Невозможно не восхититься такой оценкой Георге и такой мыслью о том, чем может быть поэзия. Эдмунд Гуссерль в своей великой попытке учредить новое философское вероучение о том, что человек и его мысль являются подлинным центром вселенной, противостоящим любым иссушающим бытие абстракциям и конструкциям, создал в то же время, что и Гундольф, последнее провозглашение философии основанием духовности, культуры и наук, он был последним великим философом, открывшим в человеческой мысли источник преображения бытия. Гундольф был последним мыслителем, провозгласившим поэзию и искусство истоками культуры и бытия. Это великий жест, утверждающий право художника на откровение, мощь искусства, способного преобразить человека и общество. По-видимому, такое оказалось теперь в далеком прошлом. Это был типичный модернистский проект, не столько преодолевший, сколько окончательно расщеплявший элитарную и массовую культуру. Даже такая невероятная мощь, какой обладала феноменология Гуссерля или аристократическая поэтическая утопия Гундольфа, были обречены. Но они были последними великими усилиями человечества сохранить человека и его культуру, сохранить творчество и разум. Это была мечта о том, что элитарное восторгается. После того, как книга Гундольфа была опубликована, Георге все-таки написал еще один сборник стихов — «Новое царство». Если бы Гундольф охарактеризовал его, он наверняка обратил бы внимание на название. Ведь в нем содержится указание на то, что исходный союз посвященных превратился в целое царство. Однако новый рейх,

который мы узнали, по крайней мере, из истории Германии тридцатых — сороковых годов, то государство, которое было ближе всего к идеалам аристократической вечности и красоты, очень мало напоминает воплощенную мечту Гундольфа и Георге. Гундольф не дождался этого торжества вообще, а Георге умер вскоре после начала этой истории. Утверждение этого рейха оказалось ужасным, а гибель этого рейха — заслуженной.

Сегодня мы даже не называем творцов поэтами, а результаты их творчества поэзией. На смену поэзии пришли проекты, а на смену поэтов — авторы проектов. Но изменилась и масса, она создала свой параллельный мир, в котором творческое начало обрело новое содержание. Если во второй половине двадцатого века автор перестал провозглашать свой мир началом нового бытия и стал работать на массу, то сегодня он исчез и растворился в этой массе. Именно масса и ее представители — дилетанты — создают современную культуру. Искусство перестало быть образом, острашением бытия, проявлением его духа, воссозданием богов и миров. Оно само стало частью мира, слилось с миром. Оно стало переформатированием реальности, виртуальным перформансом. Это больше не пошлость, которой противостоял идеал Гундольфа, и даже не адаптация этого идеала. Это такой способ существования, который вообще обошелся без искусства и философии. А вот способен ли он сохранить красоту и дух, без которого человечество немислимо, — на этот вопрос у нас пока нет ответа. Этот вопрос чрезвычайно актуален, и на него придется когда-либо ответить. Поэтому обращение к последним пророкам классических и вечных идеалов все еще остается важнейшим способом ставить такие вопросы, даже если ответа они уже не в состоянии дать.

Литература

- Георге, С. (2009) *Седьмое кольцо*. М.: Водолей, 384 с.
- Георге, С. (2014) *Альгабал*. М.: Ad Marginem, 144 с.
- Гундольф, Ф. (2014) *Парацельс*. СПб.: Владимир Даль, 191 с.
- Гундольф, Ф. (2015) *Шекспир и немецкий дух*. СПб.: Владимир Даль, 591 с.
- Гундольф, Ф. (2017) *Немецкие романтики. Тик, Иммерман, Дросте-Хюльсхофф, Мерики*. СПб.: Владимир Даль, 295 с.
- Гундольф, Ф. (2019) *Георге*. СПб.: Владимир Даль, 503 с.
- Докучаев, И. И. (2014) Футляр Антона Павловича Чехова. *Личность. Культура. Общество*, № 3–4 (83–84), с. 145–150.
- Нортон, Р. (2016) *Тайная Германия. Стефан Георге и его круг*. СПб.: Владимир Даль, 781 с.

References

- Dokuchaev, I. I. (2014) Futlyar Antona Pavlovicha Chekhova [The Case of Anton Pavlovich Chekhov]. *Lichnost' Kul'tura. Obshchestvo — Personality. Culture. Society*, no. 3–4 (83–84), pp. 145–150. (In Russian)
- George, S. (2009) *Der siebente Ring*. Moscow: Vodolej Publ., 384 p. (In Russian)
- George, S. (2014) *Algabal*. Moscow: Ad Marginem Publ., 144 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2014) *Paracelsus*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 191 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2015) *Shakespeare und der deutsche Geist*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 591 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2017) *Die deutsche Romantiker. Ludwig Tieck, Karl Immermann, Annette von Droste-Hülshoff, Eduard Mörike*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 295 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2019) *George*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 503 p. (In Russian)
- Norton, R. (2016) *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 781 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Илья Игоревич Докучаев, e-mail: ilya_dokuchaev@mail.ru

Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Ilya I. Dokuchaev, e-mail: ilya_dokuchaev@mail.ru

Doctor of Sciences (Philosophy), Full Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

УДК 130.2

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-156-163

Частное vs всеобщее в дневниках русской интеллигенции XIX века (А. И. Герцен и Н. А. Добролюбов)

А. А. Иванов^{✉1}

¹ Сибирский университет потребительской кооперации,
630087, Россия, г. Новосибирск, пр-т Карла Маркса, д. 26

Для цитирования: Иванов, А. А. (2019) Частное vs всеобщее в дневниках русской интеллигенции XIX века (А. И. Герцен и Н. А. Добролюбов). *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 156–163. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-156-163

Получена 15 июня 2019;
прошла рецензирование
24 сентября 2019;
принята 29 октября 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. Статья посвящена исследованию взаимодействия категорий частного и всеобщего в культуре русской интеллигенции на примере дневников А. И. Герцена и Н. А. Добролюбова. Семантическая пара «частное — всеобщее» является одной из ключевых в социальном коде культуры Модерна и в определении понятия личности. Дискурс персональности, выполняющий функцию трансляции и седиментации культурной модели личности, возникает в русской культуре в среде интеллигенции и отражает специфику ее социальной позиции. Сфера частного, интимного бытия становится предметом социально-философского осмысления и революционного проектирования. Дневниковая литература представителей интеллигенции показывает, как модель личности утверждается в специфической конфигурации сфер интимного и общественного.

Дневник А. И. Герцена является примером того, как обращение к социальным предикатам и исторической перспективе является средством решения противоречий частной семейной жизни. Язык социально-исторических универсалий позволяет ему снять разрыв между мыслью и чувством, возникающий в процессе репрезентации перипетий частной жизни. Дневник Н. А. Добролюбова демонстрирует, как неспособность литературного эмоционального дискурса репрезентировать психофизиологический феномен сексуальности разрешается в обращении к социальным предикатам и социальной критике. Внутренний конфликт трансформируется в социальное противоречие.

Трансформация интимного в социальное происходит посредством отсылки к социальным явлениям и всеобщим категориям, игры идентичности между «я» и «мы», включения личной судьбы в историческую перспективу. Представление частного через всеобщее в дневниках осуществляется на границе между сознательными и бессознательными процессами. На этой границе сфера интимной чувственности приобретает идеологическое содержание, а идеология получает экспрессивные ресурсы личности. Дискурс персональности представляет собой габитус социальной группы интеллигенции, находящейся вне утвержденных институтов. Маргинальность обуславливает обращение к тотальным категориям Истории, Народа, общемировых интересов. «Короткое замыкание» между индивидуальным и всеобщим является формой отрицания существующего социального порядка, утверждения собственной трансцендентности ему и мандатом на преобразование социокультурных форм.

Ключевые слова: русская интеллигенция, личность, дискурс персональности, антагонизм, конструкт, идеология.

Private vs universal in the diaries of the 19th century Russian intelligentsia (A. I. Herzen and N. A. Dobrolyubov)

A. A. Ivanov✉¹

¹ Siberian University of Consumer Cooperation, 26 Karl Marx Avenue, Novosibirsk 630087, Russia

For citation: Ivanov, A. A. (2019) Private vs. universal in the diaries of the 19th century Russian intelligentsia (A. I. Herzen and N. A. Dobrolyubov). *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 156–163. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-156-163

Received 15 June 2019;
reviewed 24 September 2019;
accepted 29 October 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0.

Abstract. The current research investigates the inter-relation between the categories of private and universal in Russian intelligentsia culture based on the diaries of A. I. Herzen and N. A. Dobrolyubov. The semantic pair “private — universal” is one of the keys in the social code of Modernity culture and in the definition of personality concept. Personality discourse performing the functions of translation and sedimentation of an individual cultural model arises in the Russian culture among the intelligentsia and reflects the specifics of its social position associated with social criticism. The sphere of private, intimate life becomes a subject of socio-philosophical conceptualisation and revolutionary design. The diaries of intelligentsia demonstrate how the personality model was established in a specific configuration of the intimate and the social spheres.

The diary written by A. I. Herzen is an example of how addressing the social predicates and the historical perspective may become a means of resolving the collisions of private family life. The language of socio-historical universals enables Herzen to bridge the gap between thought and feeling that emerges in the process of representing the twists and turns of private life. N. A. Dobrolyubov’s diary demonstrates how the inability of literary emotional discourse to represent the psycho-physiological phenomenon of sexuality is solved in addressing the social predicates and social criticism. Internal conflict is transformed into a social contradiction.

The transformation of the intimate into the social takes place by reference to social phenomena and universal categories, the identity game between “I” and “we”, the inclusion of personal destiny in a historical perspective. The representation of private through universal in diaries is carried out on the edge between conscious and unconscious processes. On this borderline, the sphere of intimate sensuality attains ideological content, while ideology attains the expressive resources of an individual. The discourse of personality is the habitus of intelligentsia, a social group existing beyond the approved institutions. Marginality makes it possible for the intelligentsia to address the total categories of History, People, and global interests. A “short circuit” between the individual and the universal is a form of negating the existing social order, asserting the self-transcendence, and a mandate to transform socio-cultural forms.

Keywords: Russian intelligentsia, individual, personality discourse, antagonism, construct, ideology.

Введение

Оппозиция «частное — всеобщее» — одна из фундаментальных в структуре социального кода культуры модерна. М. К. Петров назвал ее «формулой» европейца, усматривая ее источник в античной культуре (Петров 2004, 148). Эта семантическая пара предполагает разграничение индивидуального бытия и бытия всеобщего и в то же время их взаимную соотнесенность: частная жизнь определяется и оценивается с помощью универсальных понятий, социальное бытие обязательно учитывает индивидуальную жизнь и признает ее в качестве ценности.

Эта оппозиция предполагает также совпадение ее членов в медирующей категории, какой можно считать понятие *личности* (person). Личность — это обозначение социализированной индивидуальности, признаваемой всеобщим свойством, принадлежностью каждого индивида. У понятия личности долгая история, также восходящая к античной культуре (Мосс 2011), но формирование ее «классического» понимания и функционирование в качестве ведущей культурной модели человека и детерминанты социальных отношений относится к обществу модерна (Нового времени).

Категория личности имеет дискурсивный характер, т. е. оформляется и транслируется в

культуре посредством различных *дискурсов личности* — философских, научных, религиозных, эстетических, моральных, правовых и других систем «социальной речи» (Буссе 2007; Плотников 2007). Дискурсы личности в европейском обществе действуют внутри и вместе с политическими и правовыми институтами, но также транслируются в их обобщенной, «метафизической» форме в другие общества, переходящие на путь модернизации и не имеющие соответствующей институциональной поддержки (Куренной 2007).

Примером межкультурной трансляции дискурса личности служит русская культура XIX века, в которой в среде модернизационной группы интеллигенции осваивается идея личности как автономного, отличающего себя от социальных ролей индивида, ответственного за свою судьбу. Специфика седиментации категории личности в мировоззрении русской интеллигенции определяется ее маргинальной позицией в существующей социальной структуре, что означает, что способы концептуализации личности (определения ее позиции в соотношении между частным и всеобщим) разрабатываются вне «ткани» социальной жизни, в индивидуальном или «кружковом» формате, а также в формате формирующихся литературных институций. При этом маргинальность интеллигенции носит, конечно, инновационный и контркультурный характер — она претендует на изменение социокультурного порядка (Живов 1999).

В данной статье ставится проблема отражения дискурса личности в дневниках представителей русской интеллигенции XIX века, а в более конкретной формулировке — как интеллигентский дискурс личности реализуется во взаимодействии категорий частного и всеобщего бытия в дневниках двух значимых фигур — Александра Ивановича Герцена и Николая Александровича Добролюбова. Для решения этой задачи необходимо в первую очередь определить специфику дискурса личности в культуре русской интеллигенции и особенностей репрезентации оппозиции частного и всеобщего.

Дискурс личности в культуре интеллигенции

Формирование дискурса личности фиксируется в русской культуре в первой половине XIX века, в особенности, внутри философско-политических кружков 1830–1840-х годов, к которым относились и западники, и славяно-

филы: Н. В. Станкевич, М. А. Бакунин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, А. С. Хомяков, И. С. и К. С. Аксаковы, И. В. Киреевский и др. В попытке преодолеть антагонизмы и контрасты романтизма, а также под сильным влиянием философии Гегеля в этой среде формируются такие аксиологические требования к личности, как *целостность, действительность (реализм) и «деятельность»*. Первое из них предполагает единство внутренних и внешних аспектов личности, способность индивида быть центром и источником своих ментальных содержаний и социальных проявлений. Тогда это свойство обозначалось понятием «консеквентность» — последовательность мыслей и поступков. Второе требовало от личности определенности, укорененности в действительности — актуальном состоянии современного социального мира в противовес романтическому двоимирию. Третье требование утверждало активную позицию личности, направление ее усилий на преобразование действительности.

В контексте взаимодействия частного и всеобщего важную роль играла семантическая пара «разум — чувство», разграничивающая психический мир личности. Разум — это всеобщая способность рационального мышления, на уровне которой один индивид идентичен другому в оперировании универсальными категориями и законами: «Разум, — писал Герцен, — не знает личности *этой*; он знает одну необходимость личностей вообще» (Герцен 1954а, 65). Чувство, напротив, это проявление индивидуальности личности, выражение ее уникальной, интимной сущности.

Императив целостности предполагает, чтобы разумное и чувственное начала личности («голова» и «сердце») не противоречили друг другу, согласовывались в единое целое. Герцен в ряде философских и публицистических работ первой половины 1840-х годов формулирует концепцию единства чувства и разума в деятельной личности в форме гегелевской триады «тезис — антитезис — синтез». Единичность непосредственного чувственного существования преодолевается в абстрактном мышлении, осваивающем категории разумной всеобщности и необходимости и потому отрицающем индивидуальность, но синтезом этих антитез является возвращение индивида как личности, действующей в конкретно-исторической действительности, исходя из внутреннего знания о всеобщем и вместе с тем утверждая свою единичность: «Не отвергнуться влечений сердца, не отречься от своей индивидуальности и

всего частного, не предать семейство всеобщему, но раскрыть свою душу всему человеческому... развить эгоистическое сердце во всех скорбящее, обобщить его разумом и в свою очередь оживить им разум» (Герцен 1954с, 63).

Императив действия диктует практическую реализацию личностной целостности в сфере социальных отношений. Первой, наиболее близкой к человеку является пространство личных взаимоотношений — любовных, семейных, дружеских. Особой темой интеллигентского дискурса стало преобразование межполовых отношений в соответствии с признанием автономии и равенства личности в браке. Наследуя этос эмоциональной связи между партнерами от сентиментализма и романтизма, «реалистический» дискурс персональности прибавляет к нему «искупление, оправдание плоти» (Герцен), а само преобразование интимных отношений приобретает коннотации революционной практики. В этом аспекте сказывается значимое влияние французской литературы и социально-утопической мысли (Ж. Санд, А. Сен-Симон, Ш. Фурье).

Дневник Герцена: семья и история

Начало известных нам дневниковых записей А. И. Герцена относится к 1842 г. — времени второй ссылки в Нижний Новгород. После краткого пребывания в столице брак, державшийся во многом на обоюдном разделении романтической концепции религиозно-мистического союза двух душ, переживает острый кризис. Прежде всего, потому, что после краткого пребывания в столичной среде Герцен устремляет свое внимание к вопросам общественной жизни, осознает свое «общественное призвание». Он обозначает эту потребность как «необходимость обнаружения», «готовность труда»: «Я должен обнаруживаться, ну, пожалуй, по той же причине, по которой пищит сверчок» (Герцен 1954b, 213).

В 1842 г. в «Отечественных записках» публикуется его очерк «По поводу одной драмы», основная мысль которого — пагубность сосредоточения интересов человека в сфере частной жизни и отчуждения от всеобщих интересов. Дневниковые записи этого времени демонстрируют, что это прямой ответ Герцена на семейный быт: «Страшно, лучшие, святейшие отношения, индивидуализируясь и углубляясь в одном личном, грозят страшными ударами» (Герцен 1954b, 276). Социализм привлекателен для него в том числе тем, что должен включить женщин в общественную жизнь: «Зачем они терзаются личным

и счастливы личным? Социализм какую перемену внесет в этом отношении» (Герцен 1954b, 283). Герцен здесь предельно откровенен: сфера всеобщих интересов должна стать громоотводом власти женщин в частной, семейной жизни. Собственно, этот громоотвод он и строит в своем дневнике: «всеобщие интересы» дают ему эффективный инструмент представления себя в модели «действительного человека», независимого от перипетий и невзгод частной жизни.

«Подлинная натура» Герцена, как он ее себе представляет, все более расходится с образом, построенным вместе с женой. Устремленности в потустороннее противопоставляется атеизм и наслаждение жизнью: «Вообще человек должен быть очень осторожен, радуясь, что он миновал бурный период; он может возвратиться вовсе неожиданно. И тут решается спор — разум или сердце возьмет верх. Выше, свободнее, нравственнее — когда разум; но в самом огне, увлечение есть прелесть, живешь вдесятеро» (Герцен 1954b, 214).

Здесь субъективный мир Герцена раздвоен — и нравственный долг разума, и живущее «вдесятеро» сердце. Средством снятия антагонизма становится обращение к фигуре *негативной идентичности*, также носящей обобщенный характер, — это «пиетисты»: «Они, заморившие в себе все, называемое земное, не имеют никакой снисходительности, они жестки, даже свирепы. Любви в них нет, их любовь подложна...» (Герцен 1954b, 215). В данном случае переход от частного суждения к обобщенной фигуре отрицательной идентификации позволяет скрыть собственную раздвоенность, напротив пиетистов «чувство» и «разум» оказываются вместе, на одной стороне.

Переход к социально-историческим обобщениям на основе личных перипетий является дискурсивным способом снять внутренние противоречия и конфликты. Если сквозь конкретные высказывания о личном явно проступает несоответствие языковых конструктов и индивидуальных переживаний, то на уровне социально-исторических обобщений «чувство» полностью совпадает с «мыслью», так как оно сконструировано на ее основе. Комментарии и размышления по поводу книг, исторических деятелей, идеологических оппонентов (славянофилов) вместе с рефлексией личных отношений и несчастий позволяют согласовать сферы интимного и социального и тем самым не только подпитывать заботу о всеобщем личной страстью, но и наполнять осмысленным эмоциональным содержанием личную жизнь. Именно

так Герцен поступит через несколько лет, вдохновив супругу Наталью идеями революционного коллективного брака.

Герцен — гениальный диалектик, остро чувствующий связность и противоречивость жизни, мыслящий парадоксами. Поэтому универсализация частного в социально-историческом процессе у него не может быть исчерпывающей, всегда сохраняется самостоятельная ценность частного: «Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа непрерывно должна быть раскрыта, наполниться, всасывать все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни — жизнь» (Герцен 1954b, 217).

Добролюбов: физиология и социология

Н. А. Добролюбов — представитель и идеолог другого поколения русской интеллигенции — разночинцев. Разночинная культура середины XIX века формировалась под влиянием реалистических установок в литературе и позитивизма в философии. В дневниковом письме это отразилось в попытках максимально подробно и откровенно зафиксировать «правду жизни». Дневник Добролюбова представляет характерный пример — описание жизни и переживаний молодого студента и литературного критика, в том числе самых откровенных подробностей, из-за которых Н. Г. Чернышевский, редактировавший рукописи после смерти автора, вырезал целые страницы из публикации. Выделим один показательный сюжет.

В записи 1857 г. Добролюбов комментирует «странное обстоятельство», случившееся с ним во время чтения рассказа Тургенева: «Наконец прочитал я “Три встречи” и с последней страницей закрыл книгу, задул свечу и вдруг — заплакал... Это было необходимо, чтобы облегчить тяжелое впечатление чтения. Я дал волю слезам и плакал довольно долго, безотчетно, от всего сердца, собственно по одному чувству, без всякой примеси какого-нибудь резонанса... И между тем в это же время, в минуту самого плача, у меня произошла эрекция и потом истерика. Толкните же о платонической любви и безнравственности телесных увлечений... Тут же ровно — никаких безнравственных представлений не было. Правда, я вспомнил о М(ашеньке), но с такой любовью, преданностью, участием, что дай Бог почаще минуты подобных чувств... И все-таки... Странно в самом деле... Даже мне самому» (Добролюбов 1932, 164).

«Станным» здесь следует признать непостижимое единство, парадоксальную синхронность «платонического» чувства, присущего чтению литературного текста, и «безнравственной» сексуальности. «Странно» именно потому, что привычный для того времени дискурс чувственности принципиально разводит духовную и телесную сферы, не допускает их артикулированной интеграции. Добролюбов мыслит в том же ключе и, как типичный читатель-разночинец, мечтает о высокой любви с представительницей высшего сословия, но удовлетворяет телесные потребности с упомянутой проституткой Машенькой. Код, принятый для выражения эстетического аффекта («безотчетно, от всего сердца ... любовь, преданность, участие»), оказывается бесполезным в столкновении с сокровенным совпадением нравственного чувства и «упрямой» телесности.

В то же время письменная фиксация этого совпадения в дневнике подразумевает значимость пережитого опыта не только для автора, но и для воображаемого читателя, фигура которого предполагается во многих местах текста. Значимость этого события обусловлена тем, что оно является яркой иллюстрацией антропологического принципа, сформулированного Л. Фейербахом и утверждающего единство материальных и духовных качеств человека. Следует сказать, что чтение Фейербаха было в то время одним из главных стимулов для перехода к атеистическим взглядам в среде русской разночинной интеллигенции, многие из которых были родом из семей священников. В этом контексте можно вспомнить трактовку психофизиологического дуализма В. Г. Белинского: «Духовную природу человека не должно *отделять* от его физической природы, как что-то особенное и независимое от нее, но должно *отличать* от нее, как область анатомии отличаются от области физиологии» (Белинский 1956, 331). В данном случае Добролюбов сталкивается с невозможностью *отличить* дух от тела при том, что принятый язык выражения эмоций привычно *отделяет* их друг от друга.

Литературный язык эмоциональности оказывается неадекватным в репрезентации интимного единства мысли и чувства и, находясь в его когнитивных рамках, Добролюбов вынужден оправдывать себя посредством подключения фигуры возможного читателя: «Ну, зачем я написал эти строки?? Ведь, может быть, их прочтет кто-нибудь и, полный целомудренного идеализма, с отвращением сделает гримасу...» и эстетической аналогии: «Кстати, — вспомнил я слова Разина, который уверял меня,

что стихотворение Лерм(онтова) “Выхожу один я на дорогу” написано в минуты самого гадкого разгула, в одном из мерзких домов...” (Добролюбов 1932, 164).

Но критический дискурс русской интеллигенции дает инструмент принятия непостижимой целостности, транспонируя ее на уровень социально-исторических обобщений. В этот же день и как бы по другому поводу Добролюбов рассуждает о репрессивно-регулятивных механизмах общества, неспособных подчинить себе естественную природу человека: «Вот уже сколько лет разные господа стараются нас сделать машинами, начинивши нас готовыми убеждениями, подчинивши строгой дисциплине... Но человек все рвется наружу из-за автомата, и только порывы, разумеется, выходят неправильными, дикими, страшными... Точно как запруженная река, отыскивая себе другое русло» (Добролюбов 1932, 166).

Перед нами взаимодействующие фрагменты, в первом из которых субъект сталкивается с иррациональным психофизическим единством, не поддающимся в его непосредственной форме символической интеграции, во втором иррациональность *легитимируется* в превращенной форме — как естественная сущность человека, противостоящая социальному порядку. Отражаясь в зеркале «тотальных» идеологических конструкций, субъект способен принять невозможную «вещь» в себе и направить ее энергию на осуществление идеологического действия.

Заключение

Апелляция к социальным явлениям и всеобщим категориям, игра идентичности между «я» и «мы», включение личной судьбы в историческое движение общества — все это не только элементы общего мировоззрения русской интеллигенции, но и дискурсивные инструменты понимания и перформативного конструирования собственной личности и личного пространства. Обращаясь к социальным предикатам в обозначении личностной позиции и внутреннего мира, субъект дневникового письма воспроизводит фантазматическую фигуру Другого — обобщенного читателя, народа, будущего

поколения, суда Истории, перед которым утверждает свою идентичность и обнажает связь внутренних и общественных противоречий. Можно интерпретировать и в том смысле, что перенос внутренних конфликтов на уровень социальных является компенсирующим возвращением обществу того, что человек получил от него в виде противоречий дискурса и социальной фрустрации.

Важным представляется вопрос о степени бессознательности дискурсивных переходов от частного к всеобщему. Насколько Герцен и Добролюбов осознают связь между дневниковыми записями частного характера и рассуждениями о социально-исторических вопросах? У Герцена это наверняка вполне осознанно: он воспринимал дневник как «рабочую тетрадь» и размышлял над тем, в какой степени его частная жизнь является отражением общественных процессов, о которых он писал в своей публицистике. У Добролюбова во многих случаях социологическая интерпретация обнаруживается несколько позднее, по другому поводу, что свидетельствует, видимо, о бессознательно-автоматическом характере связывания личного и социального. Действующий на границе между сознательными и бессознательными процессами дискурс персональности придает интимной чувственности идеологическое содержание, а идеологические конструкты подпитывает экспрессивными ресурсами личности.

Герцен и Добролюбов в своих дневниках демонстрируют общий габитус, характерный для русской интеллигенции рассматриваемого периода в целом, и отражают общую для многих маргинальную позицию (характер и степень этой маргинальности могут варьироваться), находясь в которой индивид не обнаруживает в институциональной системе общества адекватных средств для выражения его индивидуального состояния, кроме как взывая к *тотальным* инстанциям Истории, Народа, общемировых интересов и т. д. Такое «короткое замыкание» между индивидуальным и всеобщим является формой отрицания существующего социального порядка, утверждения собственной трансцендентности ему и своеобразным мандатом на творение новых социальных и культурных норм.

Источники

- Белинский, В. Г. (1956) *Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 12: Письма. 1841–1848*. М.: Изд-во Академии наук СССР, 596 с.
- Герцен, А. И. (1954а) Дилетантизм в науке. В кн.: *Собрание сочинений: в 30 т. Т. 3*. М.: Изд-во Академии наук СССР, с. 5–88.

- Герцен, А. И. (1954b) Дневник 1842–1845. В кн.: Герцен, А. И. *Собрание сочинений: в 30 т.* Т. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, с. 199–416.
- Герцен, А. И. (1954c) Капризы и раздумье. В кн.: Герцен, А. И. *Собрание сочинений: в 30 т.* Т. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, с. 49–102.
- Добролюбов, Н. А. (1932) *Дневники. 1851–1859.* М.: Изд-во всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 203 с.

Литература

- Буссе, И. (2007) История понятий — история дискурса — лингвистическая эпистемология. Философские замечания по поводу теоретических и методологических основ исторической семантики в связи с философией личности. В кн.: Н. С. Плотников, А. Хаардт, В. И. Молчанов (ред.). *Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге.* М.: Модест Колеров, с. 110–135.
- Живов, В. М. (1999) Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции. *Новое литературное обозрение*, № 37, с. 37–51.
- Куренной, В. (2007) К постановке проблемы персональности в русском педагогическом дискурсе середины XIX — начала XX века. В кн.: Н. С. Плотников, А. Хаардт, В. И. Молчанов (ред.). *Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге.* М.: Модест Колеров, с. 294–306.
- Мосс, М. (2011) Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятие «я». В кн.: *Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии.* М.: КДУ, с. 326–352.
- Петров, М. К. (2004) *Язык, знак, культура.* 2-е изд. М.: УРСС, 328 с.
- Плотников, Н. (2007) Личность и собственность. Аксиоматика персональности в европейской и русской философии. В кн.: Н. С. Плотников, А. Хаардт, В. И. Молчанов (ред.). *Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге.* М.: Модест Колеров, с. 167–179.

Sources

- Belinskij, V. G. (1956) *Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t. T. 12: Pis'ma. 1841–1848* [Complete works: In 13 vols. Vol. 12: Letters. 1841–1848]. Moscow: Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 596 p. (In Russian)
- Dobrolyubov, N. A. (1932) *Dnevniki. 1851–1859* [Diaries. 1851–1859]. Moscow: Society of Political Prisoners and Exiled Settlers Publ., 203 p. (In Russian)
- Gertsen, A. I. (1954a) Diletantizm v nauke [Dilettantism in science]. In: *Sobranie sochinenij: v 30 t. [Complete works: In 30 vols.]*. Vol. 3. Moscow: Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., pp. 5–88. (In Russian)
- Gertsen, A. I. (1954b) Dnevnik 1842–1845 [Diary 1842–1845]. In: *Sobranie sochinenij: v 30 t. [Complete works: In 30 vols.]*. Vol. 2. Moscow: Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., pp. 199–416. (In Russian)
- Gertsen, A. I. (1954c) Kaprizy i razdum'e [Whims and meditation]. In: *Sobranie sochinenij: v 30 t. [Complete works: In 30 vols.]*. Vol. 2. Moscow: Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., pp. 49–102. (In Russian)

References

- Busse, D. (2007) Istoriya ponyatij — istoriya diskursa — lingvisticheskaya epistemologiya. Filosofskie zamechaniya po povodu teoreticheskikh i metodologicheskikh osnov istoricheskoy semantiki v svyazi s filosofiej lichnosti [History of concepts — history of discourse — linguistic epistemology. Philosophical remarks about the theoretical and methodological foundations of historical semantics in connection with the philosophy of personality]. In: N. S. Plotnikov, A. Khaardt, V. I. Molchanov (eds.). *Personal'nost'. Yazyk filosofii v rusско-nemetskom dialoge* [Personality. The language of philosophy in the Russian-German dialogue]. Moscow: Modest Kolerov Publ., pp. 110–136. (In Russian)
- Kurennoj, V. (2007) K postanovke problemy personal'nosti v rusском pedagogicheskom diskurse serediny XIX — nachala XX veka [On the problem of personality in the Russian pedagogical discourse of the mid-XIX — early XX century]. In: N. S. Plotnikov, A. Khaardt, V. I. Molchanov (eds.). *Personal'nost'. Yazyk filosofii v rusско-nemetskom dialoge* [Personality. The language of philosophy in the Russian-German dialogue]. Moscow: Modest Kolerov Publ., pp. 294–306. (In Russian)
- Mauss, M. (2011) Ob odnoj kategorii chelovecheskogo dukha: ponyatie lichnosti, ponyatie “ya” [Of one category of the human mind: The notion of person; the notion of self]. In: *Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noj antropologii* [Societies. Exchange. Personality. Works on social anthropology]. Moscow: KDU Publ., pp. 326–352. (In Russian)
- Petrov, M. K. (2004) *Yazyk, znak, kul'tura* [Language, sign, culture]. 2nd ed. Moscow: URSS Publ., 328 p. (In Russian)
- Plotnikov, N. (2007) Lichnost' i sobstvennost'. Aksiomatika personal'nosti v evropejskoj i rusской filosofii [Personality and property. The axiomatics of personality in European and Russian philosophy]. In: N. S. Plotnikov, A. Khaardt, V. I. Molchanov (eds.). *Personal'nost'. Yazyk filosofii v rusско-nemetskom dialoge* [Personality. The language of philosophy in the Russian-German dialogue]. Moscow: Modest Kolerov Publ., pp. 294–306. (In Russian)

Zhivov, V. M. (1999) Marginal'naya kul'tura v Rossii i rozhdenie intelligentsii [Marginal culture in Russia and the birth of the intelligentsia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 37, pp. 37–51. (In Russian)

Сведения об авторе

Андрей Анатольевич Иванов, e-mail: larsandr@mail.ru

Доктор философских наук, профессор кафедры философии и истории Сибирского университета потребительской кооперации

Author

Andrey A. Ivanov, e-mail: larsandr@mail.ru

Doctor of Science (Philosophy), Professor of the Department of Philosophy and History, Siberian University of Consumer Cooperation

Итальянская барочная опера как событие

Д. А. Федчук^{✉1}

¹ Дальневосточный федеральный университет, 690091, Россия, г. Владивосток, ул. Суханова, д. 8

Для цитирования: Федчук, Д. А. (2019) Итальянская барочная опера как событие. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 164–170. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-164-170

Получена 16 октября 2019;
прошла рецензирование
3 ноября 2019;
принята 3 ноября 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. В статье рассматривается культурный феномен итальянской оперы позднего барокко (опера seria) с целью выявления причин, которые привели к кризису жанра к середине XVIII века и его реформации. Актуальность исследования состоит в том, что впервые анализ истории музыки осуществляется на основании концепции события, предложенного Аленом Бадью в трактате «Бытие и событие». В опере seria единство художественного целого нарушается, драматическая сторона становится второстепенной, а на первый план выходит музыка и виртуозное пение. Когда тот или иной жанр в искусстве достигает пределов совершенства, то это происходит за счет культивирования техники исполнения. Поэтому сохранение верности событию «опера» заключалось в развитии виртуозности как наиболее адекватного способа пребывания в его истине. Доведенная до совершенства вокальная техника становится направленной не на музыку, а на саму себя — тогда и происходит разрыв с событием. Глюк восстановил единство музыкального и драматического начал в опере. Он вернулся к пониманию ее как художественного целого, образованного из единства музыки и драмы, в котором творческий дух выражает себя в искусстве. Техника исполнения, красота мелодии должны служить идее сохранения музыкально-драматического целого, образованного за счет баланса между его компонентами. Реформаторское движение в опере показало, что верность изначальному событию сохраняется. Традицию хотят удержать, но поднять на другой уровень и другими художественными средствами, которые заимствуются из тезауруса ситуации продолжателями жанра, вдыхающими в оперу новый акт экзистенции. Современный музыкальный аутентизм является попыткой возвращения к событию «барочная музыка». Такая реставрация — не столько воспроизведение воображаемого оригинала, сколько порождение новых форм через возрождение старых. Исторически точное исполнение в музыке ведет к созданию отдельного жанра, обогащающего музыкальный опыт особыми эстетическими переживаниями. Происходит создание нового с помощью возрождения «философии» раннего искусства музыки.

Ключевые слова: опера, ситуация, событие, верность событию, барочная музыка, художественная форма.

Italian baroque opera and event

D. A. Fedchuk✉¹

¹ Far Eastern Federal University, 8 Sukhanova Str., Vladivostok 690090, Russia

For citation: Fedchuk, D. A. (2019) Italian baroque opera and event. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 164–170. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-164-170

Received 16 October 2019;
reviewed 3 November 2019;
accepted 3 November 2019.

Copyright: © The Author (2019).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under
CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The paper examines the cultural phenomenon of late Italian baroque opera (opera seria) in order to identify the reasons that led to the crisis of the genre in the middle of the 18th century and to its reformation. The relevance of the study is substantiated by the originality of its means: for the first time the analysis of music history is conducted on the basis of the concept of “event” proposed by Alain Badiou in his treatise “Being and event”. In opera seria the unity of the artistic whole is broken, and the dramatic side becomes secondary while music and virtuoso singing come to the fore. Fidelity to the event of an opera implied the development of musical virtuosity as the most adequate means of being true to its essence. Gluck restored the unity of musical and dramatic beginnings in opera. He understood it as a whole that formed from the unity of music and drama in which the creative spirit expresses itself in art. Thus, the technique of performance and the beauty of the melody should serve the idea of preserving the musical-dramatic whole. The reformation movement in opera showed that fidelity to the original event is preserved. Reformers wanted to preserve the tradition and to raise it to another level using other artistic means borrowed from the thesaurus of the situation by the successors of the genre, breathing a new act of existence into opera. A modern historically informed performance is an attempt to return to the event of “baroque music”. It leads to the creation of a separate genre which enriches the music with a special aesthetic experience. The creation of something new occurs by means of reviving the “philosophy” of the early musical art.

Keywords: opera, situation, event, fidelity to the event, baroque music, art form.

В барочной музыке хорошо видно, как происходили трансформации в развитии больших художественных форм (кантата, оратория, опера). Я планирую рассмотреть это на примере итальянской оперы *seria*, философский и культурологический анализ феномена которой предлагается ниже. Я осознанно фиксирую свое внимание именно на этом оперном жанре, оставляя в стороне французскую оперу эпохи барокко, а также, например, оперу в Германии. Во Франции это искусство хотя и развивалось под влиянием итальянцев, все же приобрело собственные уникальные черты, во многом сближавшие его как с драматическим театром, так и с балетом. Поэтому ранняя французская опера требует отдельного анализа. Что же в отношении Германии и Австрии, то здесь музыкальная форма подверглась влиянию в большей степени со стороны итальянцев. Если обратиться к последующему развитию и распространению оперы в Европе (Германия, Австрия, Россия, Чехия), то мы увидим, что все-таки итальянская форма в большинстве случаев доминировала. Это касается сочинений Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка, Э. Т. А. Гофмана, Л. Ван Бетхо-

вена, М. И. Глинки. Одним словом, итальянская опера *seria* является инвариантом жанровой формы, сохранявшимся, пусть и в частично преобразованном виде, в национальных операх других стран. Поскольку меня в данном случае привлекает не столько история оперного жанра как таковая в его деталях, сколько философская рефлексия над существованием культурного феномена или бытия традиции в искусстве в целом, осуществленная на материале оперы, то историко-культурные нюансы развития последней в национальных музыкальных традициях не столь существенны для поставленной здесь цели, хотя, безусловно, чрезвычайно интересны и важны для интерпретации истории музыки. Я же пытаюсь схватить некую общую тенденцию существования оперы *seria* в период ее высшего развития и упадка — около середины XVIII века.

Опера является полностью жанром развлекательным. И если в первые десятилетия своего возникновения в ней сохранялась связь между драматической составляющей и музыкой — например, «Орфей» Монтеверди, — то постепенно эта «серьезность» отходит на второй

план, тогда как на первый выдвигается развлекательная сторона, успех которой напрямую связан с техническими приемами исполнения. Конечно, в начале появления оперы в XVII веке композиторы и исполнители стремились к тому, чтобы сохранить гармонию между музыкальной и драматической стороной. Именно на роль драмы в сложном синтетическом музыкальном жанре я хочу обратить внимание особо. Меняется ли отношение между мелосом и сценическим действием по мере развития оперной формы в целом? Можем ли мы считать, что постепенное доминирование музыки над действием становится признаком вырождения, упадка оперы к середине XVIII века?

В уже упомянутом «Орфее» центральным мотивом служит плач по ушедшей Эвридике, настраивающий слушателя на вдумчивое отношение к изображаемым на сцене событиям мифа. Аналогичное мы видим в «Дидоне и Энее» Перселла. Вместе с развлечением предлагается и сопереживание, в чем-то схожее с тем, которому должен быть причастен слушатель оратории, обостряющей религиозные чувства. (Следует заметить, что если взять оперу в том виде, какой она приобрела, например, во Франции у Жана-Батиста Люлли, мы сталкиваемся уже с жанром, используемым для увеселения придворной публики: здесь музыка нужна в качестве необходимого художественного средства в театральной постановке, хотя и обладает определенной самостоятельной ценностью. Постепенно в музыкальный текст оперы вводятся новые элементы, которые используются для придания разнообразия музыкальному произведению — танцы (во Франции), выпадающие из основного сюжета либретто, мелодичные арии.) Структурной усложненности произведения сопутствует и музыкальная сложность, требующая от певца все большей и большей виртуозности, техники исполнения и владения голосом. В итальянском искусстве опера *seria*, служившем для других национальных опер образцом (по большей части это было так), к первой трети XVIII века складывается свой канон музыкальной и сценической формы, которому необходимо соответствовать композитору, дабы иметь успех. Фактически опера к середине указанного столетия представляет собой последовательность мелодических номеров (как правило, арий, иногда дуэтов, но редко ансамблей) искусственно соединенных речитативами, не обладающих, строго говоря, отдельной художественной и музыкальной ценностью. Они — копулы для связи друг с другом мелодичных вокальных пьес, в которых солисты демонстрируют свое неподражаемое мастерство,

вставляя часто от себя то, что отсутствует в партитуре: каденции, фиоритурсы. В архитектуре барокко этому соответствуют различного рода «украшательства», «орнаментации». Каденции добавлялись к основной мелодии и давали возможность блеснуть техникой (Барбье 2015, 93–113). Роль оркестра часто сводится к «обрамляющей ритуальности», а основу — собственно говоря, тем, ради чего приходят в оперу слушатели — составляют арии. В моду входит так называемая *aria da capo*, состоявшая из трех частей, последняя из которых повторяла первую, но, чтобы слушателю было не скучно, исполнителю в репризе позволялось использовать весь арсенал вокальных средств и фантазию сколь угодно свободно. В оперном искусстве на авансцену выходит певец и музыка, которой вокалист транслирует все эмоции, мысли и лирическое переживание, целиком основываясь на виртуозности и единстве между пением и сценической игрой, состоявшей тогда в мимике и жестикуляции, позволяющих выражать требуемые на данный момент оттенки чувств. Указанное свидетельствует в пользу того, что драматическая компонента в опере середины XVIII века, как бы ни пытались защитить ее разные авторы, отступает назад, пребывая в положении неполноправного доведка к пению. Ценителей жанра интересует не драма, а музыка и то, как она исполняется. С точки зрения эпохи, красивое пение, усложненное техникой (колоратурное орнаментальное пение) и эмоциональностью, придаст лиричность исполняемому материалу гораздо успешнее, чем сценическая игра и обращение исполнителей к передаче художественного впечатления немзыкальными средствами. Одним словом, важна музыка, тогда как событийная канва либретто становится неизбежным фоном, который собирает в горизонте заданных сюжетных линий правильные эстетические аффекты слушателя, ориентирует их к нужным «страстям» («нежнейшие чувства» и «жесточайшие страсти»), намекает на них посредством избитого литературного нарратива (как правило, это сюжеты античной мифологии, реже — из средневекового европейского эпоса). Однако шаблонная красота позднебарочного пения шла в ущерб художественной полноте сценического образа, тормозила драматическое действие (Конен 1997, 259).

Ко времени Генделя (около второй половины XVIII века) от драматической составляющей оперы остается внешняя сюжетная канва: она нужна лишь в качестве основания для придания порядка мелодичным музыкальным пьесам.

Единство драмы и музыки разрушается, приоритет отдается музыке и певцам, обязанным пробудить своей виртуозностью эмоции, отсылающие к событиям оперы и центральному мифу, который либретто интерпретирует («миф» я понимаю в широком смысле — как нарратив, повествующий о том-то и том-то; хотя во многих случаях речь идет именно об античном или библейском сказании о героях, богах и пророках). Если рассматривать с точки зрения художественного единства, то наступает развал, раскол семиотического целого — единства драматической и мелодической компонент. Последняя почти отделяется от первой и довлеет себе. Можно сказать, что семиозис отныне не может завершиться: два гиперозначающих — музыка и драма — должны были бы отсылать к гиперозначаемому как к тому, что конституировано их синтезом, — но этого не происходит. Таким образом, художественная форма целого выхлещивается, обедняется.

Однако повторим вопрос: всегда ли ведет драматическая деградация жанра к музыкальной? Для меня ответ очевиден — нет. В этой игре между музыкой и текстом — что-то должно победить, и вполне закономерно, что на какое-то время победа остается за музыкой. Хорошее либретто — вещь желательная, но не необходимая. В отношении качества литературной основы оперы — как с точки зрения художественных достоинств, так и с точки зрения оригинальности повествования — к либреттистам претензий гораздо меньше, чем к театральным драматургам. Главный смысл транслирует музыка, которая должна быть исполнена блестяще — то есть виртуозно и эмоционально. Отсюда и высокие требования к исполнительству.

Понятие «событие» в философии Алена Бадью, как кажется, помогает понять изложенное выше. В трактате «Бытие и событие» Бадью вводит термин «ситуация», под которой понимается любое множество элементов (Badiou 2005, 171–262). Если перенести данный смысл в более широкий контекст, то ситуацией можно считать любую множественность сущих в том или ином бытийном домене: в обществе, в науке, культуре, искусстве. Например, мы можем говорить о ситуации «музыка» как об общности тех людей, для кого сочинение и исполнение музыкальных произведений является профессией. Как правило, при обычном «ходе» вещей ситуация исчерпывается своими элементами, но она может быть трансформирована в случае появления в ней абсолютно нового элемента — тогда речь идет о событии. Откуда ситуация черпает конституирующие ее смыслы? Она это

делает из хранилища, которое Бадью называет энциклопедией, представляющей собой тезаурус означающих. Событие всегда связано с появлением абсолютно нового, того, что в ситуацию как элемент не входит. То есть некое сущее не отсутствует в ситуации в абсолютном смысле, а просто для него нет имени. Имя может быть взято из энциклопедии, когда запускается этот процесс работы нового означающего. Событие есть процесс порождения истины. Как пишет Бадью, истина пробивает в ситуации, в привычном нам положении вещей дыру. Она — нечто абсолютно новое. Правила, поддерживающие циркуляцию нового имени и сложившуюся традицию, связаны с механизмами верности событию. В нашем случае один из способов поддержания традиции — воссоздание события на разных уровнях его интерпретации. Наслаивающиеся герменевтические слои преобразуют то, что было в событии представлено изначально: более «простая» и чистая музыкальная форма усложняется в связи с высокими требованиями к технике исполнения музыкальных произведений; совершенство техники, с точки зрения музыкантов, оказывается высшим пределом, на котором только и можно демонстрировать верность событию «опера»: «раньше пели по-другому, а вот теперь мастерство поднялось до границ вокальных возможностей».

Событие как источник истины имеет трансцендентное начало: истинное не входит в ситуацию, это чужеродный элемент, исток которого находится «по ту сторону сущего», если понимать сущее в значении «быть элементом или частью ситуации». Дальнейшая работа по циркуляции имени события связана с превращением трансцендентного, не включенного в ситуацию, в имманентное как в ее легитимный элемент. Новации в культуре, и в искусстве в частности, поначалу имеют именно такой характер Иного. Как происходит внедрение нового жанра, художественной формы в традицию? Через сопротивление и преодоление последней — то есть преодоление ситуации, для которой новой формы поначалу нет, а попытка ее интервенции выглядит для тех, кто ситуации принадлежит, незаконной и периодически подвергается упразднению. Чтобы быть легитимной, инновация должна превратиться в элемент традиции, что возможно только через насильственное утверждение себя путем демонстрации истины произошедшего. Поначалу так случается и в опере, когда ее флорентийские создатели продумывают этот вид искусства как единство музыки и драмы. Со временем эта целостность все больше нарушается, музыкальная сторона оттесня-

ет драматическую в тень, и сама при этом доходит до предельной техничности. Трансформация смысла события оперы наступает не сразу, а в течение десятилетий, и новые наследники великой традиции уже понимают суть оперного искусства иначе. Для композиторов и певцов середины XVIII века цель их творчества напрямую связана с показом сложной техники вокалиста. Оперная постановка и есть возможность эти красоты голоса явить. Поэтому сохранение верности событию «опера» состоит именно в культивировании виртуозности как наиболее адекватного способа пребывания в истине самого события. Когда определенный жанр в искусстве достигает предельного совершенства, то это осуществляется за счет технической, формальной стороны дела. Но одновременно такой пик в развитии оказывается и первым симптомом начинающегося упадка.

Доведение формальной части искусства до идеала, как правило, не свидетельствует о ее вырождении до тех пор, пока не исчерпан инструментарий технических новаций. Когда событие поддерживается виртуозной техникой, предлагающей новый взгляд на музыку, представляющей музыкальный материал с новых и разных ракурсов, стагнации нет. Но как только виртуозность начинает «пробуксовывать», ибо направлена отныне не на музыку, не на свой объект, а на саму себя, то наступает вырождение: здесь и возникает разрыв с событием «опера», ибо о нем уже забыли. Музыкантам какое-то время продолжает казаться, что имеющаяся на данный момент форма их существования в музыке истинна, а единственным способом демонстрации верности событию может быть только великолепная техника пения. Но это — иллюзия, избавиться от которой виртуозов должны те, кто способен взглянуть на ситуацию иными глазами.

Глюк, как известно, был реформатором оперного искусства. Где-то к 50 годам жизни он усмотрел в современном ему стиле исполнения, которому он и сам столь долго был верен, явные признаки упадка и вырождения. Хранить верность событию «опера» таким способом было отныне невозможно. Понятно, что Глюк не единственный, кто осознавал насущность преобразований. Ситуация в жанре явно показывала, что он уже не первый год находится в кризисе. Следует напомнить, что большую роль в изменении характера оперного искусства и стиля музыки в целом играли также либреттисты и хореографы (Кириллина 2006, 10–36). В глазах Глюка опера должна восстановить единство музыкального и драматического начал.

И если второе не может иметь равные права с первым в принципе (примат музыки в опере все-таки очевиден!), тем не менее оно должно помогать мелосу в развитии художественного образа, превратиться из его слуги в равного партнера. В известном посвящении к опере «Альцеста», в котором фактически впервые артикулированы преобразовательные идеи Глюка и его либреттиста Кальцабиджи, говорится о «поиске благородной простоты», которая позволила бы достичь высокохудожественного эффекта с помощью новых, но более простых средств (Шестаков 1971, 480–481). Безусловно, это касается стиля и музыкального языка, постепенно отказывающихся от полифонии, вокальных украшательств, а также от эффектных, бьющих по эмоциональности сценических ходов, плохо связанных с драматургией исполняемого сочинения.

Осуществленный в последней трети XVIII века выход из кризиса представляет собой успешную попытку сохранить верность событию «опера» в его изначальном смысле: опера (*opera seria*) — не столько виртуозное колоратурное пение, предназначенное лишь для развлечения неприятельской на вкус аудитории, сколько самовыражение творческого духа в искусстве, в котором техника, красота и плавность мелодии должны служить совершенству музыкально-литературно-драматического целого, дополняя друг друга за счет имманентной соразмерности элементов, баланса между литературно-драматическим и музыкальным. А виртуозность — лишь один из инструментов поддержания верности событию, но если им злоупотребить, то музыкант, сам не замечая того, уйдет в сторону от «пути истины» и встанет на «путь мнения» — потакания закостеневшим в привычных шаблонных формах восприятия музыки вкусам толпы. Однако сам жанр оперы в конце концов не детерминирован только одной правильной манерой исполнения вокальных партий — они могут быть разные. Движение в реформе оперного искусства последней трети XVIII века показывает, что верность традиции сохраняется: последнюю хотят удержать, но воспроизвести иначе и несколькими другими средствами. Откуда эти средства брать? Если следовать идее Бадью, то они черпаются из тезауруса ситуации «опера», в которой должны быть опознаны новыми продолжателями жанра, обладающими талантом переосмысления его художественных средств выражения, способными вдохнуть в него следующий акт экзистенции, но уже на новом уровне.

Ведь опера как событие — это не барокко, классицизм или романтизм, а сообщение открывающих истину о человеке и мире художественных образов посредством исполнения музыкальной драмы, основанной на пении и музыкальном сопровождении. Но в музыке в целом очень плотно связаны материальная и формальная стороны: они должны пребывать в гармонии по отношению друг к другу, дополнять друг друга, и только в таком синтезе музыка достигает совершенства. Материя в данном случае — это то, из чего конкретная постановка оперного спектакля осуществляется: либретто и партитура; форма — способ презентации последних двух, включающий мастерство музыкантов и постановщика спектакля. Поэтому виртуозность всегда на стороне формальной. Авторы оперы (композитор и либреттист) предлагают инвариант, который может быть плох или хорош, но в любом случае о соответствии изначальному событию «опера» можно будет вести речь только после исполнения, каковое способно как оказаться конгениальным авторскому замыслу, так и полностью его разрушить. Что подлежало в оперном искусстве реформе — материальное или формальное? Понятно, и то и другое: если подразумевается гармоничное единство художественного целого, то требуется изменение во всех его компонентах. Например, либретто писались уже с учетом имеющейся практики сценического исполнения и техники пения, когда композитор и драматург должны были изначально заложить в партитуру и пьесу возможности для демонстрации певцами своих исключительных вокальных талантов. Более того, дабы не менять удачно написанное и имеющее популярность у публики либретто, сочинялась музыка на уже не раз использованное прежде. Так, на либретто *Метастазио* к опере «Катон Утический» (первый автор музыки — представитель неаполитанской школы Леонардо Винчи (1728 г.)) позже было создано порядка двадцати разных опер, причем не только в барочный, но и в следующий период. Очевидно, что в этих вариантах результаты были достигнуты совершенно разные. Поэтому «что» и «как» в музыке абсолютно неотделимы друг от друга: материя есть другая сторона формы.

Современный музыкальный аутентизм представляет собой попытку возвращения к событию

«барочная музыка» (речь идет не только об опере, а обо всех ее жанрах) как будто бы в его изначальной подлинности. Но в какой мере можно на подлинность претендовать сегодня? Понятно, что к ней надо стремиться только через историческую реконструкцию музыкального целого, существенные черты которого могут быть воспроизведены на основании музыкальных трактатов периода XVII–XVIII веков. Это означает, с одной стороны, что такого рода реставрация всегда приближительна и полностью не в состоянии дать нам барокко в том «материальном» (сами инструменты и их звучание) и точном формальном виде (как исполнять), какой она имела тогда. Поэтому, с другой стороны, инициаторы движения исторически точного исполнения прекрасно всегда понимали, что последнее — не столько копирование, репродукция воображаемого оригинала, сколько порождение новых форм через возрождение старых. Так поддерживается интерес к, казалось бы, утратившим жизненность музыкальному языку и сочинениям прошлой эпохи: в них вливается энергия, наделяющая музыку экзистенцией. Музыка барокко как бы и стара, и нова. Она нова постольку, поскольку сложившаяся в среде аутентистов манера исполнения открывает ее с тех сторон, которые за период романтизма (академизма) были утрачены. Это движение в классической музыке ведет в действительности не только к восстановлению материальной (акустической) стороны ее звучания — в этом не было бы особого смысла, но и к созданию отдельного жанра, способного обогатить искусство за счет возрождения старых способов музицирования, рефлексии над ними и самим музыкальным материалом. Верность событию «музыка» в данном случае налицо: в ситуации угасающего массового интереса к академизму, интенсивного вытеснения серьезной музыки популярными жанрами музыканты-энтузиасты пытаются разнообразить ее ландшафт, наполнить музыкальный опыт особыми эстетическими переживаниями, аналогичными тем, которые выпадали на долю меломана прошлых веков. Как и в эпоху Ренессанса, только в более малых масштабах, происходит создание нового на основе возрождения стиля и «философии» раннего искусства музыки. Это и есть генезис, позволяющий верить в то, что музыка вечна.

Литература

- Барбье, П.; Радионов, В. М. (ред.). (2015) *История кастратов*. Самара: б. и., 260 с. [Электронный ресурс с ограниченным доступом]. URL: <https://ru.scribd.com/document/321497710/> (дата обращения 13.10.2019).
- Кириллина, Л. В. (2006) *Реформаторские оперы Глюка*. М.: Классика-XXI, 382 с.
- Конен, В. Д. (1997) *Очерки по истории зарубежной музыки*. М.: Музыка, 640 с.
- Шестаков, В. П. (сост.). (1971) *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М.: Музыка, 688 с.
- Badiou, A. (2005) *Being and event*. London: Continuum, XXXIII, 526 p.

References

- Badiou, A. (2005) *L'Être et l'événement*. London: Continuum, XXXIII, 526 p. (In English)
- Barbier, P.; Radionov, V. M. (ed.). (2015) *Histoire des Castrats*. Samara: s. n., 260 p. [Resource with limited access]. Available at: <https://ru.scribd.com/document/321497710/> (accessed 13.12.2019). (In Russian)
- Kirillina, L. V. (2006) *Reformatorskie opery Glyuka [Gluck's reform operas]*. Moscow: Klassika-XXI Publ., 382 p. (In Russian)
- Konen, V. D. (1997) *Ocherki po istorii zarubezhnoj muzyki [Essays on the history of foreign music]*. Moscow: Muzyka Publ., 640 p. (In Russian)
- Shestakov, V. P. (comp.). (1971) *Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of XVII–XVIII centuries]*. Moscow: Muzyka Publ., 688 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Дмитрий Аркадьевич Федчук, e-mail: fedchukd@list.ru

Кандидат философских наук, доцент кафедры философии Дальневосточного федерального университета

Author

Dmitry A. Fedchuk, e-mail: fedchukd@list.ru

Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor of the Department of Philosophy, Far Eastern Federal University

УДК 316.73

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-171-181

Счастье, гуманитарно-технологическая революция и культурный вызов

Т. С. Ахромеева^{✉1}, Г. Г. Малинецкий¹

¹ Институт прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН, 125047, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 4

Для цитирования:

Ахромеева, Т. С.,
Малинецкий, Г. Г. (2019) Счастье,
гуманитарно-технологическая
революция и культурный вызов.
*Журнал интегративных
исследований культуры*,
т. 1, № 2, с. 171–181.
DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-
2-171-181

Получена 30 сентября 2019;
прошла рецензирование
21 октября 2019;
принята 29 октября 2019.

Финансирование: Работа была
поддержана грантами
Российского фонда
фундаментальных исследований
(проекты № 19-01-00602-а и
№ 18-01-00619-а).

Права: © Авторы (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. Предлагается исследовательская программа развития культурологии, опирающаяся на междисциплинарные подходы и теорию гуманитарно-технологической революции. Показано, что в нынешней точке бифуркации, в которой происходит переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации, от мира машин к миру людей, перед культурологией возникает ряд принципиально новых проблем. Обсуждаются несколько больших вызовов и актуальных прикладных задач, решение которых требует глубоких изменений в культурном пространстве. Обращается внимание на принципиальное значение предстоящей в этой области «количественной революции», позволяющей эффективно использовать междисциплинарные подходы и на этой основе решать задачи прогноза развития культуры и внутреннего мира людей в долгосрочной перспективе.

Развитие математического моделирования, в том числе в области гуманитарных наук, расширило возможности теоретического анализа. Появилась возможность поставить «вычислительный эксперимент» — отразить наиболее важные, на наш взгляд, причинно-следственные связи в описываемом явлении, просчитать модель на компьютере и далее сравнить полученные результаты с реальностью, затем уточнить модель и т. д. Предварительный анализ показывает, что разработанная модель отражает большой спектр жизненных траекторий и влияние на них культуры. Чтобы она не была умозрительной, нужна совместная работа психологов, культурологов, математиков для проверки корректности заложенных в модель причинно-следственных связей. Это необходимо, чтобы оценить соответствующие коэффициенты. Глобальные демографические модели свидетельствуют о том, что время экстенсивного роста для человечества закончилось. Наступает время «вертикального прогресса». Вклад культурологии в то, каким он будет, мог бы оказаться очень важным.

Ключевые слова: большие вызовы, культурология, гуманитарно-технологическая революция, междисциплинарные подходы, самоорганизация, счастье, рефлексивные процессы, синергетика, идеология, математическое моделирование, культурная перспектива.

Happiness, the humanitarian technological revolution and the cultural challenge

T. S. Akhromeeva^{✉1}, G. G. Malinetsky¹

¹ The Keldysh Institute of Applied Mathematics, Russian Academy of Sciences,
4 Miusskaya Sq., Moscow 125047, Russia

For citation: Akhromeeva, T. S., Malinetsky, G. G. (2019) Happiness, the humanitarian technological revolution and the cultural challenge. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 171–181. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-171-181

Received 30 September 2019;
reviewed 21 October 2019;
accepted 29 October 2019.

Funding: The research is supported by Russian Foundation for Basic Research (projects no. 19-01-00602-a and no. 18-01-00619-a).

Copyright: © The Authors (2019).
Published by Herzen State Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. In the current paper we offer a research program for the development of cultural studies, based on interdisciplinary approaches and the theory of the humanitarian technological revolution. Culturology faces a number of fundamentally new problems at the current point of bifurcation, where a transition from the industrial to the post-industrial phase of civilization — from the world of machines to the world of people — is taking place. We discuss several major challenges and urgent applied problems, the solutions to which require profound changes in the cultural space. The upcoming “quantitative revolution” in this area, which will enable us to effectively use interdisciplinary approaches in order to solve the problems of forecasting the development of culture and the inner world of people in the long term, is of fundamental importance.

The development of mathematical modelling, even in the field of Humanities, has extended the boundaries of theoretical analysis. It has become possible to set up a “computational experiment” — to reflect the most important, in our opinion, cause-and-effect relationships in the described phenomenon, calculate the model on the computer and compare the results with reality, then refine the model, etc.

Preliminary analysis shows that the proposed model reflects a wide range of life trajectories and also cultural influence upon them. In order for it not to be speculative, we need the combined effort of psychologists, cultural scientists, and mathematicians to check the correctness of the cause-and-effect relationships embedded in the model. This is necessary in order to evaluate the corresponding coefficients.

Global demographic models suggest that the time for extensive growth of humanity is over. Now the time has come for “vertical progress”. The contribution of cultural studies to where the progress might lead us could be crucial.

Keywords: important challenges, culturology, humanitarian technological revolution, interdisciplinary approaches, self-organisation, happiness, reflexive processes, synergetics, ideology, mathematical modelling, cultural perspective.

Постановка проблемы

Сила культуры — в непонимании смерти.
О. Мандельштам

Исследование и осмысление культуры — «надбиологических программ человеческой деятельности» — приобретает в настоящее время огромное значение. И человечество в целом, и отдельные цивилизации столкнулись с *большими вызовами*, ответы на которые требуют изменения алгоритмов развития, которым должны предшествовать глубокие перемены в культурном пространстве. В точке бифуркации, в которой сейчас находится мир, именно эти перемены могут определить сценарий дальнейшего развития мир-системы.

Чтобы помочь человечеству, цивилизациям, странам адекватно и эффективно ответить на

большие вызовы, культурологии необходимо приобрести конструктивный, проектный, субъектный характер, способность заглядывать в будущее. Именно так ставят вопрос ряд культурологов (Бондарев 2014b; Маркарян 2014). Вместе с тем сборники трудов ведущих специалистов в этой области (Бондарев 2014a; Маркарян 2014) показывают, что это научное направление пока не преодолело «детскую болезнь философии». Эта болезнь, которой «переболели» многие гуманитарные дисциплины — социология, психология, педагогика и ряд других — состоит в подмене самой науки, занимающейся своим предметом, ее философией — рефлексией над основаниями и методологией исследования в этой области знания. При этом внимание ученых сосредоточено на определениях, классификациях, истории предмета. Но рано или поздно приходится выбираться из «башни из слоновой

кости», прекращать существование в режиме «мыслящей плесени», выходить в жизнь, непосредственно разрабатывать свой предмет, взаимодействовать с другими науками, занимающимися обществом и человеком, и оправдывать дававшиеся ранее авансы. На наш взгляд, в культурологии сейчас настало время именно для этого. Вопросу, как это можно было бы сделать, и посвящены данные заметки.

Мы выступаем здесь в двух ипостасях. С одной стороны, как коллеги и своеобразные «заказчики», участвующие в ряде социальных проектов, в которых конкретные результаты культурологии были бы очень важны. Это приглашение к диалогу всех, кого волнуют очерченные проблемы, кто знает ответы на поставленные вопросы или готов работать, чтобы их получить. С другой стороны, мы намечаем ряд направлений, которые сообщество, сложившееся в Институте прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН и Институте философии НАН РБ, готово развивать.

Содержание определяет форму — набор кратких тезисов, которые, конечно, хотелось бы уточнять, дополнять, развивать со всеми, кто возлагает большие надежды на будущее культурологии.

Единство времени, места и образа действия

Искусство — в ограничении; одна из самых красивых частей картины — это рама.

Г. К. Честертон

Время перехода от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации

Большая беда для науки — опоздать, дать ответы, которыми общество, уже прошедшее точку невозврата, не сможет воспользоваться. Мир уже заканчивает путь от Маркса, видевшего основу развития общества в экономике, к Беллу, осознавшему, что на передний план выходят знания и технологии как ключевые составляющие культуры, понимаемой в широком смысле.

«На протяжении большей части человеческой истории *реальностью была природа*, и в поэзии, и в воображении люди пытались соотнести свое «я» с окружающим миром. Затем *реальностью стала техника*, инструменты и предметы, сделанные человеком, однако получившие независимое существование вне его “я”, в овеществленном мире. В настоящее время *реальность является в первую очередь социальным миром* —

не природным, не вещественным, а исключительно человеческим — воспринимаемым через отражение своего «я» в других людях... Человек может быть переделан или освобожден, его поведение — запрограммировано, а сознание — изменено. Ограничители прошлого исчезли с концом эры природы и вещей.

Но не исчезла двойственная природа самого человека — с одной стороны, убийственная агрессивность, идущая от первобытных времен и направленная на разрушение и уничтожение буквально всего; а с другой — поиск порядка в искусстве и в жизни, понимаемого как привидение воли в состоянии гармонии» (Белл 1999, 663).

На рубеже XX в. произошел переход от мира природы к миру машин, в то время как сейчас этот мир уступает место миру людей. Выдающийся отечественный культуролог Э. С. Маркарян особо выделял исследования своей научной школы, раскрывающие культуру машинной цивилизации (Маркарян 2014). Однако приходит новая эпоха, а с ней потребность осмыслить новые «надбиологические» программы мира людей.

Смена императивов развития в ходе гуманитарно-технологической революции

Переход от мира машин к миру людей происходит очень быстро — на времени жизни одного поколения. Это позволяет говорить о *гуманитарно-технологической революции*. В ходе этой революции меняется отношение части и целого в обществе, отношение к будущему, императивы развития цивилизаций. В век машин большой выигрыш давал эффект масштаба, стандартизация и взаимозаменяемость, акцент на массовых сущностях (производстве, армиях, образовании, художественной культуре и т. д.). Это заставляло людей чувствовать себя деталями, фрагментами, винтиками огромного социально-технологического механизма («Единица — вздор, единица — ноль, один — даже если очень важный — не подымет простое пятивершковое бревно...»). В экономику вовлекалось максимальное количество экономически активного населения и доступных ресурсов. Вектор культурно-технологического развития был предопределен с точностью до небольших вариаций. Императив — человек для экономики, целое — несравненно важнее и больше каждой его части.

В новой реальности творчество и разнообразие становятся важнейшими источниками развития. С одной стороны, несколько человек

могут создать целую отрасль экономики (как это было с персональными компьютерами). С другой — локальные действия или бездействие нескольких человек могут иметь глобальные последствия (работы немецкого социолога У. Бека, написанные после Чернобыля, показали, что мы живем в «обществе риска», авария же на Фукусиме продемонстрировала, что «чернобыльские» уроки далеко еще не усвоены...). В странах-лидерах технологического развития в сфере производства и управления есть место лишь для четверти населения. Что делать остальным? Каков будет внутренний мир этих людей? Смогут ли они прожить активную, содержательную, счастливую жизнь? Производство, жизнеобеспечение, защита от угроз были «социальным клеем», определявшим структуру общества. Что его заменит? Ответы на эти вопросы, которые предстоит найти в ближайшие десятилетия и которые во многом лежат в сфере культуры, определяют траекторию нашего развития на ближайший век или более долгий срок.

Праздный мозг — мастерская дьявола. Поздний Рим, в котором плебей требовал хлеба и зрелищ, показал, что социальному и культурному кризису великой империи предшествовала духовная катастрофа. Главная социальная роль современных компьютеров — убийство свободного времени миллиардов людей. Но это же свободное время — огромный важный ресурс для социального и технического творчества, для науки, искусства, для самосовершенствования. В мире пока нет опыта развития «общества мастеров»... Возможно, центральной фигурой XXI в. будет не инженер, ученый или предприниматель, а учитель. Слово за культурологами...

Цивилизационный и этнический контекст культурологии

Истина конкретна, и только философия может позволить себе оперировать с такими категориями, как «ничто», «ничто», «бытие», «мера», «диалектическая логика» и т. д. Науки требуют большой конкретности и определенности.

В свое время отечественный этнолог, историк и мыслитель Л. Н. Гумилев проанализировал процессы самоорганизации в этнических системах и взаимосвязи с занимаемой ими природно-географической нишей. Побочным результатом этих исследований стало выявление схожих или аналогичных культурных феноменов, которые возникают у разных этносов в одинаковых фазах развития. Эта закономерность, выявленная выдающимся ученым, представляется важной, поскольку зачастую «состояние умов», которое

отражает искусство, опережает социальные и технологические перемены в обществе, является их предвестником или играет программирующую роль (хрестоматийный пример энциклопедистов — предтеч Французской революции — здесь очень нагляден). Поиск культурных предвестников, «утопий», представляющих «будущее в настоящем», может быть очень конструктивным. При изучении архитектурных форм новейшего времени это наглядно показал в целом ряде работ и статей в «Архитектурном вестнике» известный российский исследователь Д. Е. Фесенко. Представляется важным возродить на новом уровне данную традицию, заложенную Гумилевым. Но этого недостаточно — Гегель, Данилевский, Шпенглер, Тойнби, Бродель, а в последние десятилетия Хантингтон, активно и успешно развивали цивилизационный подход, выявляли смыслы, ценности, традиции, стратегии — универсалии культуры — разных цивилизаций (в терминологии В. С. Степина). «Культурные люди» разных цивилизаций и этносов на разных стадиях своего развития могут кардинально отличаться. Это наглядно показывает кризис концепции и политики мультикультурализма, а также то, что несколько миллионов мигрантов воспринимаются в Европейском сообществе, в котором живет более 500 млн человек, как серьезная угроза для своего общества (а, возможно, и являются ей). Встает важнейшая задача описания, оценки и прогноза культурного потенциала современных соперничающих и сотрудничающих цивилизаций.

Решение этой задачи может вывести культурологию на новый, гораздо более высокий, по сравнению с нынешним, уровень.

Исследование культуры как оружия

В XIX в. развернулась борьба за колонии, за территории и рынки, за передел мира, который сотрясали империалистические войны. Это столетие можно назвать веком *геополитики*. Теория геополитики удовлетворительно описывала цивилизационные разломы и узлы противоречий между основными игроками.

Прошедший XX в. определяла *геоэкономика* — основная борьба велась не за территории, а за ресурсы. И соперничали друг с другом не столько армии, сколько гигантские социально-экономические системы. Оружие массового уничтожения, стратегические ядерные силы, позволяющие многократно уничтожить цивилизацию или отбросить на много веков назад, кардинально изменили сферу соперничества главных субъектов на мировой шахматной

доске. Этой сферой стало *пространство смыслов, ценностей, цивилизационных кодов, проектов будущего*, культуры в широком смысле слова. Не только ракеты и бомбы, но и Голливуд, другие инструменты, создающие идеализированный образ США в массовом сознании, являются сейчас важнейшим стратегическим ресурсом этой страны.

Иллюзии России как европейской страны, возможности построить «общество потребления», «либеральный фундаментализм», «общечеловеческих ценностей», экспансия образов западной массовой культуры дорого обошлась и продолжает обходиться. Одно поколение уже потеряно, и мы теряем следующее. Исторического времени уже не вернуть. С подобными угрозами сталкиваются и другие страны, в которых эти риски осознаются и парируются. Например, во Франции на государственном уровне реализуется программа защиты отечественного кинематографа. В Китае проводится политика обеспечения технологического суверенитета страны...

В России нет ничего подобного. Место нашей страны на культурной карте мира продолжает сокращаться. Если до реформ русский язык считали родным более 350 млн человек, то сейчас это количество уменьшилось до 280 млн... Разрушительным реформам предшествовал культурный кризис массового сознания и сознания элиты. Вопрос, как выйти из него, является сейчас для российской культурологии важнейшим. Судя по нынешним тенденциям, XXI в. будет веком *геокультуры*.

Идеология, стратегия и политика в контексте культуры

Под идеологией следует понимать синтез *долгосрочного прогноза и образа желаемого будущего*. Именно идеология определяет вектор развития многих ведущих стран — США («град на холме» и конкретные цели на ближайшие полвека), Китая (предполагающего стать лидером мирового развития), Японии (с 30-летним прогнозом и 5-летним индикативным планированием) и т. д. Чтобы безвременье кончилось и стал возможным прорыв в будущее России, нужна собственная (а не «импортная») идеология. Ее важнейшая часть — представление о том, *каким мы хотим видеть человека будущего, его внутренний мир, культурное пространство страны*. Это именно то, чем должна была бы заниматься культурология...

Нынешняя культурная политика России близорука. Она в основном сводится к делению

денег между цирками, библиотеками, музеями и театрами (многие из которых ломают традиционные российские ценности за государственный счет). Смотреть надо дальше. Наличие идеологии позволяет выстроить стратегию — определить главные, масштабные, долговременные цели и путь к ним, чтобы со временем прийти в желаемое будущее, а также средства, которые будут использоваться, и принципы, которыми надо руководствоваться. Кто, как не культурологи, должен этим заниматься? В этом случае культурная политика представляет собой выработку и реализацию конкретных управленческих решений, которые прокладывают путь в будущее, намеченный в стратегии.

Если «играть» на этом, наиболее важном для общества поле (не читает у нас народ научных статей, вот беда...), то надо иметь дело с субъектами, принимающими решения и имеющими возможность их воплощать в жизнь.

Однако масштабный проект, очерченная учеными перспектива могут привести к *сборке стратегического субъекта*, ориентированного на воплощение этого проекта. В таком жанре написана, например, книга «Россия: XXI век. Стратегия прорыва. Технологии. Образование. Наука» (Иванов, Малинецкий 2017). Стоит напомнить, что в основе самых важных и значимых научных и технических проектов XX в. была впечатляющая и дерзкая мечта.

Самоорганизация, междисциплинарность, культура

Музыка, ощущение счастья, мифология, лица, на которых время оставило след, порой — сумерки или пейзажи хотят нам сказать или говорят нечто, что мы не должны потерять, они затем и существуют; возможно эта близость откровения и представляет собой эстетическое событие.

Х. А. Борхес

Культура и параметры порядка

Ведущие культурологи и философы многократно подчеркивали, насколько важна самоорганизация в их области знания. В частности, известный российский философ В. С. Степин не раз говорил, что теория самоорганизации — синергетика — будет ядром научной картины мира в XXI в. Если Леонардо да Винчи считал, что оптика является раем для математиков, то с не меньшим основанием можно сказать, что науки об обществе и человеке являются раем для специалистов по синергетике. В этих об-

ластях намного больше сценариев и типов самоорганизации, чем в естественных науках. В самом деле, новые технологии обычно рождаются в результате самоорганизации специалистов, заинтересовавшихся оригинальной идеей. Художникам нужна среда, сообщество зрителей, способных оценить их творения. Наука представляет собой диалог между исследователями.

Наука начинается с описания, переходит к обобщениям и классификациям, затем создает теории и, наконец, начинает давать прогнозы. Самоорганизация в данном случае оказывается связана с выделением в пространстве знаний ведущих факторов, процессов, переменных, которые определяют все остальное, — *параметров порядка*.

Это можно проиллюстрировать на примере физики. Великий философ и математик Рене Декарт считал, что все связано со всем, и объяснял движение планет вихрями, которые толкают их сзади и расходятся перед ними спереди, о которых, впрочем, ничего известно не было. Ньютон, напротив, не объяснял непонятное через неизвестное, а предполагал, что для объяснения достаточно *единственной* силы притяжения между Солнцем и планетой, проводил расчеты и сравнивал с результатами наблюдений. Он оказался прав, все обстоит гораздо проще, чем представлялось Декарту.

Большое внимание философскому обоснованию культурологии уделял В. С. Степин: «Постепенно выяснилось, что человеческая жизнедеятельность во многом определена духовными сущностями, выражающими жизненные силы, по которым человек живет. Их обнаруживали при исследовании различных культуристики и социальные антропологи. Эти жизненные смыслы называют по-разному: категории культуры, концепты, идеи. Я их называю мировоззренческими универсалиями» (Степин 2014, 108).

Прекрасный термин. Но каковы эти универсалии? Можно ли их определить хотя бы на том уровне конкретности, на котором это сделал Юнг в своей теории архетипов? Ответа пока нет. По-видимому, сама область находится на фрагментарном, «доописательном уровне». Судя по публикуемым в этой области статьям, сообщество исследователей напоминает армию, в которой много маршалов, но ощущается дефицит генералов, офицеров и рядовых. Получение в культурологии важных, востребованных, практических результатов может быстро изменить эту ситуацию к лучшему.

Междисциплинарность, рефлексия и измерение

Мечтатели, сибиллы и пророки
Дорогами, запретными для мысли,
Проникли — вне сознания — далеко,
Туда, где светят царственные числа...

В. Брюсов

На пороге количественной революции

В XX в. во многих дисциплинах, которые относили к гуманитарным — экономике, истории, психологии, географии и ряде других, — произошла количественная революция. Это не дань моде или уважения к Канту, который переоценивал значение математического аппарата. С одной стороны, переход к количественным показателям, позволяет перейти от «науки о мнениях», «оценочных суждений» на более надежную почву конкретных данных. Опираясь на этот фундамент, можно более уверенно выдвигать новые идеи, а также проверять и критиковать прежние. Кроме того, Фернан Бродель и школа «Анналов» убедительно показали, что количественная история позволяет проводить гораздо более простые и обоснованные реконструкции произошедших событий (путь от Декарта к Ньютону) и выявлять параметры порядка. Наконец, количественные данные создают основу для математического моделирования в этой сфере. По-видимому, культурологию также ждет количественная революция.

Конечно, любой инструмент, в том числе и количественный анализ, можно использовать неразумно. Если дойную корову можно оценивать по количеству молока и его жирности, то характеризовать ученого потоком публикуемых работ и их попаданием в зарубежные базы данных нелепо. Оценивать исследователя по числу работ и ссылок на них так же неразумно, как полагать, что в хороших операх должно быть как можно больше нот. И, конечно, прежде чем обсуждать алгоритмы оценки, следует разобраться, для каких целей это делается. Разумеется, со временем эти азбучные истины становятся очевидны всем. Вопрос только во времени.

Культурологии сегодня очень важно было бы опираться на данные социологии, социальной психологии, экономики, демографии. Если прежде философы могли утверждать, что «человек по природе добр» (как думал Фейербах) или что «человек по природе зол» (как Гегель), то сейчас, рассматривая динамику смыслов и ценностей в обществе, влияние на них предпринимаемых

усилий в культурном пространстве, следует иметь дело с количественными данными. Именно для этого российской культурологии и нужна междисциплинарность. В проекте «Культура», в других программах акцент делается на объеме денег, которые будут выделены по тем или иным статьям. Однако до того, чтобы выяснить, как же будут использованы эти деньги, в пользу или во вред (и кому) они пойдут, наконец, привело это или нет к желаемым результатам, руки обычно не доходят. Культурная жизнь огромной страны, по сути, ненаблюдаема. Но тогда давать советы субъектам, как им взаимодействовать с объектом, которого мы не знаем, будет слишком опрометчиво.

Вместе с тем именно в этой области ситуация может быть довольно быстро улучшена. В настоящее время прилагаются усилия по организации мониторинга социально-экономических процессов в стране. В регионах, федеральных министерствах, крупнейших компаниях создается сеть ситуационных центров, важнейшей задачей которых будет мониторинг (Лепский, Райков 2018). Данные мониторинга будут регулярно собираться и обрабатываться по некоторому списку. Очень важно, чтобы в нем были и вопросы, касающиеся и культурного пространства России.

Кроме того, огромным доступным источником данных для культурологов являются социальные сети. Например, сопоставление наиболее часто встречающихся запросов в сравнении с интернет-пространством других государств показывает, что акцент в нем у нас делается не на учебе, работе, знании, а на развлечениях, эротике и сексе.

В настоящее время технологическое развитие часто связывают с платформой NanoBioInfoCognito. Однако двадцатилетний опыт развертывания нанотехнологических инициатив в мире показал, что критически важным здесь является состояние умов, готовность принять новое и позитивное отношение к будущему, то есть все то, что входит в состав представлений о культуре в ее программирующей функции. Поэтому все чаще употребляется другая аббревиатура SocioCognitoBioInfoNano. В любом случае, объективно имеет место большой социальный заказ на культурологическое осмысление нынешней реальности и обозримого будущего.

Математическое моделирование, проблема счастья и стратегический прогноз

В свое время Й. Хейзинга раскрыл принципиальное значение игры для человека, общества,

социальной самоорганизации. Он писал: «Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя... Мы уже говорили в начале, что игра существовала до и прежде всякой культуры. В определенном смысле она парит поверх всякой культуры или, во всяком случае, не привязана к ней. Человек играет подобно ребенку, для удовольствия и развлечения, ниже уровня серьезной жизни. Он может играть и выше этого уровня, играть с красотой и святыею» (Хейзинга 1992, 12, 31).

Для нас важно, что игра является моделью, имитацией реальных конфликтов, способов разрешения противоречий. В этом смысле показательно название книги выдающегося американского психолога, автора транзакционной теории Эрика Берна: «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры». Подобно шахматным дебютам, наигранным комбинациям, он выделяет психологические игры, которые позволяют людям действовать стандартным, стереотипным образом во многих жизненных ситуациях.

Развитие математического моделирования, в том числе в области гуманитарных наук, расширило возможности теоретического анализа. Появилась возможность поставить «вычислительный эксперимент» — отразить наиболее важные, на наш взгляд, причинно-следственные связи в описываемом явлении, просчитать модель на компьютере и далее сравнить полученные результаты с реальностью, затем уточнить модель и т. д.

Приведем несколько примеров. Общество многих благополучных стран живет скучно и безрадостно. Радости «общества потребления» быстро входят в привычку. Уходят в прошлое настоящие, объединяющие людей, праздники. Свидетельство этого — оценки медиков, считающие депрессию одной из главных болезней XXI в., фиксирующие все большее количество психических отклонений и социального аутизма в различных формах. Людям не хватает адреналина, и они идут за ним в кинотеатры, смотрят триллеры и фильмы ужасов, выбирают экстремальные формы отдыха или уходят в виртуальную реальность, чтобы отвлечься от настоящей. Пьянство, игромания и наркомания из этого же ряда.

Эта проблема осознается, и в некоторых странах в качестве индикатора рассматривается не только валовый внутренний продукт (ВВП), но и *валовое внутреннее счастье* (ВВС). При этом оказывается, что уровень удовлетворен-

ности человека своей жизнью не зависит напрямую от его достижений или достатка.

По-видимому, простейшая модель здесь может быть представлена в виде:

$$\frac{dx}{dt} = \alpha(t)x + \delta(x - D) - \varepsilon y + f(t)$$

$$\frac{dy}{dt} = \beta x + \gamma \frac{dx}{dt} + g(t) + S(\bar{x}(t) - x)$$

В этой системе x — уровень реальных достижений человека, t — время, $0 \leq t \leq T$, где T — продолжительность жизни, $\alpha(t)$ — функция, показывающая изменение возможностей человека с возрастом, D — уровень притязаний или мечта, коэффициент δ показывает, насколько она существенна для человека. Функция $y(t)$ соответствует субъективной оценке человека своей жизни, отвечает за рефлексю. Коэффициент ε показывает, насколько она для него существенна. Для интровертов, реализующих свою жизненную программу, коэффициент, вопреки препятствиям и мнению окружающих, мал. Функция $f(t)$ соответствует бонусам и потерям на жизненном пути. Коэффициент β показывает, насколько объективно человек соотносит свои достижения с реальностью. Коэффициент γ показывает, насколько важно для него, чтобы дела шли лучше и лучше, $g(t)$ — впечатления, существенно влияющие на самооценку человека, которые могут определяться культурными событиями. Очень важна функция S , которая зависит от реальных достижений x и от средних достижений членов сообщества, в котором живет человек $\bar{x}(t)$. В данном варианте модели эта функция задается извне. Вообще говоря, зависимость S нелинейна и различна для разных обществ. В «соревновательных» обществах чем лучше дела у коллег, тем больше неудовлетворенность. Напротив, там, где люди «научились прощать другим их талант» (выражение А. Н. Колмогорова), высокие достижения коллег вызывают позитивную реакцию.

Предварительный анализ показывает, что выписанная модель отражает большой спектр жизненных траекторий и влияние на них культуры. В модели много коэффициентов и несколько функций. Чтобы она не была умозрительной, нужна совместная работа психологов, культурологов, математиков, чтобы проверить корректность заложенных в модель причинно-следственных связей. Это необходимо, чтобы оценить соответствующие коэффициенты. Функция $g(t)$ во многом определяется образова-

нием, воспитанием и культурной политикой — факторами, на которые общество может влиять для того, чтобы люди, составляющие его, были счастливы.

Будущее, общее дело и оценка перспектив в малых группах

Мы столкнулись с очень серьезной проблемой культурного свойства. Благополучие и стабильность существенной части общества оказываются для многих скучны. В ней возникает стремление к переменам и нежелание задумываться над их результатом. Настроение «так жить нельзя!», «только не так, как раньше» (императив фазы надлома в теории этногенеза Гумилева) может приводить к крушению огромных государств. Эта «болевая точка» регулярно используется в политтехнологиях и в межгосударственном соперничестве. Нежелание заглядывать в будущее и кризис идеи общего дела являются отличительными чертами общественного сознания современной России.

Не вдаваясь в подробности, здесь можно предложить скорее не математическую модель, а метафору. Как правило, мнение, отношение к происходящим событиям формируется в малой группе. Численность «ближнего круга» руководителей составляет не более 5–7 человек. В кризисные 1990-е гг., по мнению социологов, ключевую роль в стабилизации социальной структуры общества сыграли домены — группы от 3 до 25 человек (иногда члены семьи, иногда неформальный коллектив и т. д.), члены которых приходили на помощь друг другу в кризисных обстоятельствах.

Пусть $S_i(t)$ — отношение i -го члена малой группы к некому событию в момент t , $S = +1$ — понимание и одобрение, $S = -1$ — протест и отторжение. Время пусть будет дискретным $t = 0, 1, 2, \dots$. Пусть i -й член группы в момент времени $t = 0$ получит информацию $S_i(0)$. Далее она начинает осмысливаться, обдумываться, обсуждаться. Если бы человек был один, то его отношение менялось бы по закону $S_i(t+1) = f_i(S_i(t))$. Однако в группе на него влияют мнения других членов группы.

$$S_i(t+1) = f_i(S_i(t)) + \alpha \sum_{j \neq i}^N S_j(t) \rho_{ij}, \quad i = 1,$$

Веса ρ_{ij} показывают, насколько мнение j -го члена коллектива существенно для i -го. К какому мнению придет коллектив, определяется множеством $\{S_i\}$ при достаточно больших t .

Это мнение может касаться жизненно важных для коллектива вопросов, поэтому со временем

становится ясно, разумно рассудили коллеги или нет. И это немного меняет веса ρ_{ij} , увеличивая влияние тех, кто в пережитой ситуации был прав, и уменьшая влияние тех, кто ошибался. Идея этой метафоры восходит к нейронной сети Хопфилда. Соответствующая теория и компьютерные эксперименты показывают, что такая система способна к самообучению («самообучающаяся организация»). В технических системах разделяют период обучения (когда настраиваются веса ρ_{ij}) и период работы, когда обученная система реагирует на поступающую информацию на основе того, чему обучена. В социальных системах и обучение, и реагирование происходит одновременно. Заметим, что разумные действия могут и не подразумевать «единомыслия».

В России сейчас очень важно «сшить» культурное и социальное пространство, научиться слушать и слышать друг друга. Растущая в обществе пропасть между «мы» и «они» крайне опасна. Культурология могла бы сыграть в решении этой острой проблемы большую роль. Но для этого нужны и «полевые исследования», и математическое моделирование, и взаимодействие с лицами, принимающими решения в области образования, культуры, СМИ, внутренней политики.

Вызов компьютерной реальности

Еще не раз вы вспомните меня
И весь мой мир волнующий и странный,
Нелепый мир из песен и огня,
Но меж других единый необманный.

Н. С. Гумилев

Поединок между реальностями

Вскоре после победы революции В. И. Ленин писал, что из всех искусств в настоящее время наиболее важными являются кино и цирк. Он стремился сосредоточить ограниченные силы на ключевых направлениях. Обзоры российских работ по культурологии, сборники, хрестоматии, в частности книга «Культурогенез и культурное наследие» (Бондарев 2014а), показывают, что весьма небольшие силы научного сообщества, занимающегося этими проблемами, настолько рассредоточены во времени и пространстве в видах и формах искусства (хотя технологии и наука — не менее важные части культуры), что почти невозможен диалог — «от колоса до колоса не слышно голоса».

Что же должно быть основой для сборки, самоорганизации культурологического сообще-

ства? На наш взгляд, важнейший вызов, стоящий сейчас перед всей культурой и перед человечеством. Это вызов виртуальной реальности, которая стремительно вытесняет обычную, единственную и подлинную.

В течение веков книги, театр, музыка расширяли и дополняли наш внутренний мир. Они позволяли увидеть другие эпохи, миры, судьбы, обогатить жизненный опыт. По мнению французского писателя Андре Морюа, образованному человеку вполне достаточно в жизни прочитать, осмыслить и хорошо знать 8 книг (впрочем, чтобы найти эти 8, некоторым людям иногда приходится прочитать тысячи...).

Аристотель считал, что добродетель можно сравнить с вершиной между пропастями двух пороков. Гуманитарно-технологическая революция приводит к тому, что количество переходит в качество. Авторы популярных детективов в течение творческой жизни публикуют сотни книг, для свободного скачивания стали доступны миллионы треков, возможность «ходить по каналам» с помощью пульта преобразила телевидение.

Это привело к формированию «клипового мышления» у значительной доли населения. Восприятие стало поверхностным. Да оно и не может быть иным, когда ключевые эпизоды неплохих фильмов или программы новостей, с легкостью и многократно перебиваются рекламой. У нас на глазах вырастает «нечитающее поколение», которое ценит компьютерные игры и не видит толку в «Томе Сойере», «Трех мушкетерах» или «Евгении Онегине».

С другой стороны, это поколение искусственно состарено — до 20 лет оно успевает посмотреть тысячи убийств, вампиров, зомби и не может, как правило, что-то из всего этого воспринимать всерьез. Приходится применять все более сильные и жесткие средства, «чтобы пронимало» зрителя или слушателя.

Виртуальная реальность становится красивее, проще, интереснее, чем обычная. В течение веков социальные связи формировались в процессе совместной работы или жизни; чтобы выжить, требовались коллективные усилия. Поэтому библейский императив «Возлюби ближнего своего как самого себя» воспринимался как нормальный и естественный. Ситуация кардинально изменилась. Сегодня многие лучше знают собеседников, живущих за тысячи километров от них (а точнее, их компьютерные образы), чем соседей по площадке. Появляется возможность, соблазн и стремление «возлюбить дальнего своего», разумеется, за счет ближнего.

Верх и низ меняются местами. Непристойность возводится в ранг искусства. Возникает культурный хаос.

Другими словами, гуманитарно-технологическая революция сопровождается «культурным шоком». Юбилейный доклад Римского клуба «Come on!» убедительно показывает, что ни капитализм, ни «общество потребления», ни современная экономика, неразрывно связанная со сжиганием углеводов, не имеют перспективы (von Weizsäcker, Wijkman 2018). Поэтому большие усилия сейчас вкладываются в то, чтобы представить энергетику, сельское хозяйство, города и компьютерную реальность будущего.

Однако в мире людей, сменивших мир машин, во главу угла ставится человек. Крайне важен был бы сейчас долгосрочный прогноз культуры,

внутреннего мира человека будущего (Малинецкий 2019).

Глобальные демографические модели показывают, что время экстенсивного роста для человечества закончилось (Капица, Курдюмов, Малинецкий 2001). Наступает время «вертикального прогресса», и вклад культурологии в то, каким он может быть, мог бы оказаться очень важным.

Теория самоорганизации показывает, что будущее, как правило, имеет различные альтернативы. В точках бифуркации определяется, какой из возможных вариантов воплотится в реальность. Важно понять, каким мы хотим видеть мир наших внуков и правнуков. И чтобы через полвека они оказались в этом мире на достойном уровне, движение надо начинать сейчас.

Литература

- Белл, Д. (1999) *Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования*. М.: Academia, 785 с.
- Бондарев, А. В. (ред.). (2014a) *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 640 с.
- Бондарев, А. В. (2014b) Отечественная культурогенетика: истоки, развитие и современное состояние (вместо предисловия). В кн.: А. В. Бондарев (ред.). *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, с. 7–28.
- Иванов, В. В., Малинецкий, Г. Г. (2017) *Россия: XXI век. Стратегия прорыва. Технологии. Образование. Наука*. 2-е изд. М.: Ленанд, 300 с. (Будущая Россия. № 26).
- Капица, С. П., Курдюмов, С. П., Малинецкий, Г. Г. (2001) *Синергетика и прогнозы будущего*. 2-е изд. М.: Эдиториал УРСС, 283 с.
- Лепский, В. Е., Райков, А. Н. (ред.). (2018) *Стратегическое целеполагание в ситуационных центрах развития*. М.: Когито-Центр, 320 с.
- Малинецкий, Г. Г. (ред.). (2019) *Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности: труды 2-й Международной конференции, Москва, 7–8 февраля 2019 г.* М.: ИПМ им. М. В. Келдыша, 299 с.
- Маркарян, Э. С. (2014) *Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 656 с.
- Степин, В. С. (2014) Программирующие функции культуры в человеческой жизнедеятельности. В кн.: А. В. Бондарев (ред.). *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, с. 91–121.
- Хейзинга, Й. (1992) *Homo Ludens. В тени завтрашнего дня*. М.: Прогресс. Прогресс-Академия, 458 с.
- Weizsäcker, E. U. von, Wijkman, A. (2018) *Come on! Capitalism. Short-termism, population and the destruction of the planet*. New York: Springer, XIV, 220 p. DOI: 10.1007/978-1-4939-7419-1

References

- Bell, D. (1999) *The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting*. Moscow: Academia Publ., 785 p. (In Russian)
- Bondarev, A. V. (ed.). (2014a) *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Cultural genesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 640 p. (In Russian)
- Bondarev, A. V. (2014b) Otechestvennaja kul'turogenetika: istoki, razvitie i sovremennoe sostojanie (vmesto predisloviya) [Russian culturogenetics: Sources, development and current state (introduction)]. In: A. V. Bondarev (ed.). *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Cultural genesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 7–28. (In Russian)
- Huizinga, J. (1992) *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnja [Homo Ludens, a study of the play element in culture]*. Moscow: Progress. Progress-Akademiya Publ., 458 p. (In Russian)

- Ivanov, V. V., Malinetskiy, G. G. (2017) *Rossija: XXI vek. Strategija proryva. Tekhnologii. Obrazovanie. Nauka [Russia: 21st century. Breakthrough strategy. Technologies. Education. Science]*. 2nd ed. Moscow: Lenand Publ., 300 p. (Budushchaya Rossiya [Future Russia]. No. 26). (In Russian)
- Kapitsa, S. P., Kurdyumov, S. P., Malinetskiy, G. G. (2001) *Sinergetika i prognozy budushchego [Synergetics and forecasts of the future]*. 2nd ed. Moscow: Editorial URSS Publ., 283 p. (In Russian)
- Lepskiy, V. E., Rajkov, A. N. (eds.). (2018) *Strategicheskoe tselepolaganie v situatsionnykh tseentrakh razvitija [Strategic goal setting in situational development centers]*. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 320 p. (In Russian)
- Malinecki, G. G. (ed.). (2019) *Proektirovanie budushchego. Problemy tsifrovoy real'nosti: trudy 2-j Mezhdunarodnoj konferentsii, Moskva, 7–8 fevralya 2019 g. [The design of the future. Problems of digital reality: Proceedings of the 2nd International conference, Moscow, 7–8 February 2019]*. Moscow: Keldysh Institute of Applied Mathematics Publ., 299 p. (In Russian)
- Markaryan, E. S. (2014) *Izbrannoe. Nauka o kul'ture i imperativy ehpokhi [Selected works. The science of culture and the imperatives of the age]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 656 p. (In Russian)
- Stepin, V. S. (2014) Programmirovannyye funktsii kul'tury v chelovecheskoj zhiznedeyatel'nosti [Programming functions of culture in human activity]. In: A. V. Bondarev (ed.). *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Cultural genesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 91–121. (In Russian)
- Weizsäcker, E. U. von, Wijkman, A. (2018) *Come on! Capitalism. Short-termism, population and the destruction of the planet*. New York: Springer, XIV, 220 p. DOI: 10.1007/978-1-4939-7419-1 (In English)

Сведения об авторах

Татьяна Сергеевна Ахромеева, e-mail: Akhromeyeva@gmail.com

Кандидат физико-математических наук, научный сотрудник Института прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН

Георгий Геннадьевич Малинецкий, e-mail: GMalin@Keldysh.ru

Доктор физико-математических наук, профессор, заведующий отделом моделирования нелинейных процессов Института прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН

Authors

Tatyana S. Akhromeeva, e-mail: Akhromeyeva@gmail.com

Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Research worker, The Keldysh Institute of Applied Mathematics, Russian Academy of Sciences

Georgiy G. Malinetskiy, e-mail: GMalin@Keldysh.ru

Doctor of Physical and Mathematical Sciences, Head of the Department of Nonlinear Processes, The Keldysh Institute of Applied Mathematics, Russian Academy of Sciences