

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

М.В. Гришин

МИФОЛОГИЗАЦИЯ  
ТРАДИЦИОННОГО  
ВОСТОКА  
В ИСКУССТВЕ  
И НАУЧНОЙ МЫСЛИ  
ЗАПАДА

Москва 2013

УДК 008  
ББК 71.4  
Г85

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

доктор исторических наук  
Сергей Александрович Яценко,  
доктор культурологии, кандидат искусствоведения  
Петр Анатольевич Куценков

### **Гришин Михаил Владимирович**

Мифологизация традиционного Востока в искусстве и научной мысли  
Запада / М.В. Гришин. – М. : Государственный институт искусствознания,  
2013. – 404 с.

ISBN 978-5-98287-070-4

В монографии исследованы теоретические основания дихотомных типологий культур Запада и Востока в свете общекультурного контекста их построения. Восток в западноевропейском искусстве выступает не в своей реальной ипостаси, а в качестве совокупности мифологических текстов. Предлагается различать Восток как географическое понятие и Восток (Orient) как сконструированное западноевропейской культурой и искусством «мифологическое пространство», имеющее к реальному Востоку лишь косвенное отношение. Выявлено, что для искусства Западной Европы XIX–XX веков на первый план выходит Восток как миф. Прослежено, что мифологизация Востока была присуща европейскому искусству и культуре на всем протяжении их существования.

Книга может быть интересна востоковедам, культурологам и философам культуры, историкам искусства, студентам гуманитарных ВУЗов, а также всем интересующимся процессами взаимодействия культур Востока и Запада.

ISBN 978-5-98287-070-4

© Государственный институт  
искусствознания, 2013  
© М.В. Гришин, 2013  
© И.Б. Трофимов, оформление, 2013

# СОДЕРЖАНИЕ

4	ВСТУПЛЕНИЕ
	<b>Глава 1</b>
	МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОСТРОЕНИЯ ДИХОТОМНЫХ ТИПОЛОГИЙ
12	культур Востока и Запада
14	1.1. Начало. Встреча культур.
65	1.2. Принципы отбора значимых элементов и формы репрезентации культур в дихотомных типологиях Востока и Запада
	<b>Глава 2</b>
97	Искусство в традиционном типе культуры
97	2.1. Традиция и традиционный тип культуры
95	2.1.1. Основные подходы к понятию традиции
99	2.1.2. Концепции традиции
151	2.2. Искусство как форма репрезентации традиции
155	2.3. Проблемы взаимодействия религиозного и художественного канонов в традиционной культуре
170	2.4. Художественный канон и традиция
	<b>Глава 3</b>
213	Иероглиф в европейской культуре первой половины XX века
214	3.1. Письмо и картина мира
217	3.2. Антонен Арто: Театр и Иероглиф
226	3.3. Эзра Паунд: Китайский иероглиф как средство поэзии
252	3.4. Сергей Эйзенштейн: Китайский иероглиф «в кадре» и «за кадром»
261	3.5. Зигмунд Фрейд и «сцена иероглифического письма»
272	3.6. Рецепция иероглифа в западноевропейской культуре первой половины XX века: кризис классической «картины мира»
	<b>Глава 4</b>
304	ОБРАЗЫ ВОСТОКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
304	4.1. Динамика образов Востока в художественной культуре Западной Европы и США конца XIX – первой половины XX века.
309	4.1.2. Роль образа в рецепции Востока художественной культурой Западной Европы и США
366	4.2. Ориенталистский миф в художественной культуре Зап. Европы и США конца XIX – первой половины XX века
394	ЗАКЛЮЧЕНИЕ

## ВСТУПЛЕНИЕ

Проблему взаимоотношений Востока и Запада и по сей день нельзя назвать решенной. Восток, казалось бы, так хорошо изученный за столетия существования западного востоковедения, ускользает от четких и ясных определений, продолжая оставаться загадкой для западного ума. В своих проявлениях Восток необычайно многообразен, достаточно вспомнить сверхмодернизированные Японию и «азиатских тигров», бурно растущий Китай и, в то же время, приверженное многовековой исламской традиции движение талибан в Афганистане. Думается, что на современном этапе проблема взаимоотношения Востока и Запада сводится к борьбе за доминирование в мире. На протяжении последних пяти столетий западная культура предлагала все новые и новые вызовы Востоку, на которые он, так или иначе, вынужден был отвечать. Глобализация, феномен мировой культуры XX века, бросила странам Востока очень серьезный вызов, от реакции на него зависит их выживание как самобытных независимых от Запада культур. На настоящем этапе привычная для Запада роль доминирующей культуры очень часто сменяется необходимостью давать ответы на вызовы Востока, достаточно вспомнить Японию в 70–80-е годы XX века и современный Китай. Таким образом, состязание экономик, политических систем и культур в начале XXI века ставит вопрос о понимании тех культурных сущностей, которые вступили в соревнование.

Для Запада вновь возникает вопрос о таких аспектах культуры, что придают Востоку силы не только успешно противостоять западной экспансии, но и, в свою очередь, бросать вызовы Европе и США.

Для понимания этого, видимо, назрела необходимость вновь обратиться к истории взаимодействия Запада и Востока для того, чтобы прийти

к осознанию тех факторов, являющихся определяющими в процессах взаимовлияний и отторжений.

Чтобы правильно оценить ход событий, происходящих на современном этапе, необходимо понять, существует ли такая культурная сущность, как Восток, и если существует, то необходимо определить набор параметров и характеристик, формирующих данное понятие. После работ Э.В. Саида здесь следует упомянуть, прежде всего, «Ориентализм», модернистское собирательное понятие «Востока», возникшее в результате дихотомного противопоставления Запада и Востока, что является далеко не очевидным. В данной работе Восток рассматривается как «рукотворная» культурная сущность, созданная Западом и позволившая Западу сформировать свою культурную идентичность, противопоставленную воображаемому Востоку. Оказывается, необходимо проанализировать условия возникновения дихотомных типологий и их основания, лежащие в основе «картин мира» Запада и Востока. Можно показать, что культурные основания дихотомных типологий весьма неоднородны, как неоднородны и породившие их культуры. В дихотомных типологиях Запада и Востока наиболее распространены положения о Западе как о динамичном, рациональном, демократическом, секуляризованном, научном, прагматическом и т.д. типе культуры. Восток представляется застойным, косным, деспотическим, иррациональным, религиозным и т.п. Возможны и другие типологии культуры, в которых Запад будет представлен как бездуховный, безбожный, материалистический, покоряющий природу, насильственный тип, в то время как Восток предстает духовным, интуитивным, сакральным, адаптированным к природе. Подобные построения стали в определенном роде культурными штампами, воспринимаемыми некритично, как нечто само собой разумеющееся.

В этой работе само понятие Востока, как оно задано в традиционных дихотомных типологиях, поставлено под вопрос. Автор задается вопросом об условиях, культурных предпосылках построения дихотомных типологий Востока и Запада, пытается определить, какие культурные факторы на Востоке и Западе влияют на отбор элементов и характеристик для построения культурных типологий. Можно продемонстрировать, что отбор элементов для дихотомных типологий производится на субъективной основе политическими, научными и художественными элитами Запада и Востока, состоящими из различных субкультур, иногда по своим «картинам мира» значительно различающихся между собой.

Автором под вопрос ставится существование Запада и Востока как хорошо интегрированных культурных объектов, обладающих законченными формами и четко очерченными границами. Взамен предлагается

концепция «мозаичных» типов культур Востока и Запада, у которых отсутствуют четко очерченные, непроницаемые друг для друга границы и законченная, строго определенная форма. Несомненно, у Востока и Запада можно выделить своеобразные культурные «центр» и «периферию», но важно показать, что как раз на «периферии» шло активное взаимодействие и взаимовлияние восточных и западных культур. На «перифериях» Востока и Запада шло активное межкультурное взаимодействие, культурный обмен такого характера, который нередко создавал своеобразные «суммы» культурных периферий Востока и Запада. Эти «суммы» приводили порой к возникновению на границах совершенно новых культурных сущностей, синтезирующих в себе Запад и Восток и влияющих на культурные «центры».

Рассмотренные по отдельности определенные категории дихотомных типологий Востока и Запада, такие будто бы присущие исключительно Западу «рациональность» и «прагматизм» или пресловутые восточная «духовность», «сакральность» и «деспотический» тип власти, оказываются поставленными под вопрос. Проблема в том, что набор категорий для дихотомных типологий Востока и Запада по сути своей внеисторичен и имплицитно подразумевает собой существование Востока и Запада в некоей неподвижной абстрактной сфере, где все параметры заданы «от начала времен» и существуют вечно и неизменно. Кроме того, подразумевается не только историческая неизменность понятий и культурных сущностей Востока и Запада, но и их структурная однородность, отсутствие внутренних структурных подразделений на региональные, социальные, этнонациональные и прочие субкультуры, которые являют собой значительное разнообразие точек зрения и духовных позиций в процессе взаимодействия культур Запада и Востока. Проведя анализ, становится очевидной несостоятельность и абстрактный характер таких категорий, как западная «рациональность» и восточная «иррациональность», западный «материализм» и восточная «духовность», западный «секуляризм» и восточная «сакральность» и т.д. Таким образом, все категории дихотомных типологий должны быть рассмотрены в динамике исторической изменчивости цивилизаций Востока и Запада и их внутренней структурной неоднородности. Внутри культурных конструкторов Востока и Запада и в синхронном и в диахронном аспектах можно выделить несколько достаточно отличающихся друг от друга цивилизаций, таких как «субконтинентальные цивилизации» Азии: дальневосточная (Китай, Корея, Япония, Вьетнам), индийская (в нее может быть включен и буддийский ареал – Цейлон, Бирма, Таиланд, Лаос и Камбоджа) и мусульманская, которые охватывают весьма разнородные народы от Марокко до

Индонезии и Филиппин. Внутри западной цивилизации в диахронном аспекте выделяются «Цивилизация средневекового Запада» (Ж. Ле Гофф) и современная новоевропейская цивилизация. Такие параметры дихотомных типологий, как «рациональность», «сакральность», «секулярность», «противостояние» или «гармония» с природой, «материализм» или «духовность» и т.п., включены в ту или иную дихотомную типологию только при учете факторов исторической изменчивости и субкультурной неоднородности.

Так, например, новоевропейская современная наука, выступающая в дихотомных типологиях Востока и Запада в качестве основного признака западной рациональности. Но будучи рассмотренной на основе трудов Т. Куна, И. Лактоса, Л. Витгенштейна, П. Фейерабенда, европейская наука начинает восприниматься в качестве сугубо рациональной структуры не столь однозначно.

Первая глава посвящена образам Востока в научных и идеологических подходах к нему. В отечественной и зарубежной науке существуют труды, посвященные анализу сравнительных характеристик Запада и Востока (например: «Запад и Восток» Н.И. Конрада, «Культура Востока в современном Западном мире» и «Восток на Западе» Е.В. Завадской и «Японская традиция в британской и американской литературе» Э. Майнера). Во всех этих работах понятие Востока используется как общеизвестное и само собой разумеющееся, ни в одной из этих работ оно не ставится под сомнение, и не анализируются категории, составляющие саму сущность понятия Востока. В упомянутых выше трудах речь идет в основном о позитивном влиянии Востока на европейскую культуру и позитивных образах Востока на Западе. Практически ни в одном из трудов влияние и образы Востока в западноевропейской и североамериканской культурах не рассматриваются в контексте целостной истории межкультурного взаимодействия и влияния на ту или иную оценку Востока различных западных субкультур.

Автор данной работы анализирует Восток как целостное понятие; по отдельности, в историческом контексте, рассматривает категории, формирующие понятия Востока и Запада, и в исторической динамике прослеживает позиции различных западных субкультур по отношению к Востоку. В результате вырисовывается значительно более сложная схема взаимодействия культур Запада и Востока, чем была предложена в других работах.

Первая и четвертая главы тесно взаимосвязаны между собой, поскольку в них анализируются механизмы мифологизации Востока в научной и художественной культуре Запада. «Ориенталистский миф», о котором писал

Э.В. Саид, равным образом проявлял себя как в научном мышлении Запада, так и в его художественной культуре. Определенным научным штампом стало говорить о том, что западная культура в XX веке преодолевает европоцентризм и меняет свое отношение к Востоку. В данной работе показано, что европоцентризм преодолевается только в определенных субкультурах Запада, наряду с этим можно проследить историю европейского европоцентризма и в целом негативного отношения к Востоку на всем протяжении европейской истории вплоть до нашего времени. Одновременно с позитивными образами Востока, рассмотренными, например, в работах Е.В. Завадской «Культура Востока в современном западном мире» и «Восток на Западе» всплывает история негативных «имиджей» Востока в культуре современной Европы и США. Кроме того, практически отсутствуют труды, в которых бы анализировалось не только отношение Запада к Востоку, но и отношение Востока к Западу. В то же время существует целый корпус текстов, при анализе которых можно проследить восточные Ответы, данные в сфере духовной культуры, на Вызовы со стороны Запада. И такие ответы были лишь в наименьшей степени позитивными. Следовательно, в современной науке до сих пор не было попыток системного рассмотрения концепций Запада и Востока в современной культуре. Автор сознательно подробно останавливается в первой главе на мифологических аспектах восприятия Востока в научной культуре Запада, поскольку эта проблема является фактически неотраженной в отечественной и незначительно в западной научной литературе. Исключением является работа Э.В. Саида «Ориентализм» и труды его последователей. Но Саид ограничил понятие Востока арабо-мусульманским регионом, в данной же работе термины «Восток» и «восточный» рассматриваются на примерах и материалах помимо арабо-мусульманской культуры японской, китайской, византийской и русской культур. Основные материалы настоящего исследования взяты в основном из истории культуры стран дальневосточного региона: Китая и Японии.

Образы Востока в художественной культуре Западной Европы и США, описанные в четвертой главе, определенным образом коррелируют с образами Востока в научной культуре Запада, рассмотренными в главе первой. И в научной, и в художественной культуре Запада по отношению к Востоку, рассмотренному как целостное понятие, главную роль играет мифология. Для автора важно было рассмотреть условия возникновения подобной мифологии Востока в культуре Запада, проанализировать ее предпосылки, показать, как целостный образ Востока напрямую зависел от исторически изменчивой ситуации и подходов к Востоку различных западных субкультур. Художественная культура

Запада, особенно литература, могут предложить две линии нарративной традиции, прослеживаемой от начала контактов Востока и Запада и вплоть до XX века. Одна линия придерживается негативного образа Востока, что можно увидеть в литературных произведениях в том числе и XX века. Другая линия видит на Востоке «обетованную землю», сохранившую многое из того, что было утеряно на Западе. Обе являются отражениями не образов реального Востока, ускользающего от категоричных и однозначных оценок в своей исторической изменчивости и субкультурном многообразии, а отражением мифологического взгляда на Ориент. В силу своей особенной специфики художественная культура в большей степени, чем научная «картина мира», отражает мифологические стереотипы западной культуры по отношению к Востоку. Но парадокс состоит в том, что нередко западный научный труд о Востоке приобретает все черты мифологического нарратива.

Одними из самых мифологизируемых категорий западного дискурса о Востоке являются понятия «традиции» и «традиционного Востока». Восток описывается как «традиционный», то есть приверженный рутине, косный и застывший в неподвижности циклического времени мифа. Запад, напротив, описывается как инновационный, динамично развивающийся и приверженный прогрессу. Неоднозначно представлена трактовка и самого понятия традиции, выступающей в отечественной науке синонимом фольклора. Поэтому необходимо более подробно рассмотреть категории «традиционного Востока» на основе критически проанализированных концепций традиций, принятых в современной социологии и культурологии, в особенности понятий «большой» и «малой» традиций, сформулированных Р. Редфилдом. Кроме того, подвергнуто критике такое установившееся восприятие традиции, как «неподвижной», «косной» и «приверженной рутине». Анализ основных традиционных положений и истории формирования различных восточных традиций демонстрирует значительно более сложную картину, чем это принято в мифологизированных концепциях Востока. При этом, помня о том, что цивилизация Средневекового Запада была так же, как и различные цивилизации Востока традиционной, автором проведено сравнение основных положений, западно-христианской и восточной художественных традиций, что сделано во второй главе. С этой целью проанализированы эстетические принципы и художественные каноны западнохристианской, восточнохристианской, индо-буддийской и древневосточной художественной традиций. Большой интерес представляет само понятие канона, как художественного, так и религиозного, являющегося преимущественно хранителем и квинтэссенцией традиции. Во второй главе описаны

исследования истории складывания религиозных и художественных канонов восточной и западной цивилизаций, дан их сравнительный анализ и изучены содержательные характеристики и функции в культуре.

Немалый интерес представляет для автора такой феномен культуры XX века, как западный «неотрадиционализм», представленный, в первую очередь, именами Р. Генона, Ф. Шуона, Ю. Эволы, Т. Буркхарда, Л. Бенуа, А. Кумарасвами, в определенной степени М. Элиаде и некоторых других, которые не принимали «материалистическую», «безбожную» и «бездуховную» цивилизацию новоевропейского Запада и обращались в своих духовных поисках к традиционным цивилизациям Запада и Востока, не утратившим связи с сакральными измерениями бытия. Обращение к западным «неотрадиционалистам» наглядно демонстрирует наличие в западноевропейской культуре иных культурных установок, нежели это распространено в утвердившихся дихотомных типологиях культуры Запада и Востока.

Третья глава посвящена дальневосточному иероглифу в западноевропейской художественной культуре первой половины XX века. Данная тема представляется крайне важной и интересной по целому ряду причин. Во-первых, в работах, посвященных влиянию восточного искусства на западное, как, например, в трудах Е.В. Завадской, в основном анализируется влияние восточных мотивов, но не рассматривается влияние конкретных восточных художественных техник или приемов на творчество того или иного европейского или американского художника. А в работах, посвященных влиянию и восточной образности и конкретных художественных техник на западное искусство, как, например, в труде Э. Майнера «Японская традиция в английской и американской литературе», не анализируется общекультурный контекст такого влияния. В данной главе рецепция европейскими и американскими художниками, такими как Антонен Арто, Эзра Паунд, Сергей Эйзенштейн и некоторыми другими, дальневосточного иероглифа не только исследуется как проблема восприятия определенных восточных художественных техник, но и помещается в контекст общекультурных европейских и американских трансформаций в первой половине XX века. Рецепция дальневосточного иероглифа в художественную культуру Западной Европы и США подается не как некий частный момент чисто технического заимствования, а представлен как результат фундаментальных изменений в «центральной ядре» западной культуры.

В четвертой главе на основе материалов западноевропейской художественной литературы, изобразительного искусства и кинематографа

проанализированы образы Востока как европейский и североамериканский «миф о Востоке».

Таким образом, в данной работе с системных позиций рассматривается взаимодействие традиционного Востока и, в частности, традиционного искусства с художественной культурой современного Запада. На современном этапе в результате процессов модернизации и глобализации исчезает все больше и больше традиций восточных обществ. Но, думается, успешная модернизация возможна только при упоре на традицию, поскольку именно традиция и самобытная духовная культура и составляют базис идентичности любого общества.

## ГЛАВА 1

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОСТРОЕНИЯ ДИХОТОМНЫХ ТИПОЛОГИЙ КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА

Построение типологических моделей культур Востока и Запада и их сравнительный анализ выходит за рамки сугубо теоретических построений. Как правило, исследователю, занимающемуся подобной проблематикой, трудно оставаться беспристрастным, поскольку сопоставительный анализ восточных и западных культур в явной или скрытой форме подразумевает принцип оценочности, от которого культурология пытается отмежеваться. Именно высокая степень абстрагированности типологических моделей культур Востока и Запада, их максимально обобщенный характер как бы исподволь вынуждают исследователя к вынесению идеологически «окрашенных» оценок и суждений, от которых в случае большей приближенности к жизненным реалиям изучаемых обществ, несомненно, пришлось бы отказаться.

Анализ дихотомных типологических моделей культур Востока и Запада в теоретико-методологическом плане очень тесно связан с общеметодологическими проблемами культурной типологии, в особенности с теоретическими основаниями построения релевантных моделей культурно-исторических типов, доступных проверке с помощью стандартных процедур верификации и фальсификации научно-исследовательских концепций и теорий. Здесь мы сталкиваемся с массивом концепций и форм интерпретации конкретного культурно-исторического материала, накопленного в пределах системного и цивилизационного подходов, в культурной и социальной антропологии, социологии, религиоведении, страноведении и других областях гуманитарного знания, так или иначе связанных с проблемами построения типологических моделей и компаративистского анализа.

В связи с вышесказанным важно подчеркнуть, что данная глава посвящена не столько непосредственному рассмотрению и критике уже

существующих типологических моделей культур Востока и Запада как отражающих или не отражающих те или иные черты и особенности изучаемых культур, сколько выявлению их теоретико-методологических, социально-политических, исторических и культурных оснований. Анализ культурных оснований построения типологических моделей в определенном отношении способен нагляднее дать представление об их релевантности, нежели рассмотрение их содержания с позиции соответствия или несоответствия теоретической модели жизненной реальности изучаемой культуры.

Следует отметить, что речь идет лишь об исследовательском акценте применительно к данной проблематике, поскольку совсем избежать содержательного анализа типологических моделей и конкретных форм компаративистики культур Запада и Востока очевидно невозможно.

В качестве структурной основы и методологического базиса данной главы будет рассматриваться работа американского культуролога арабского происхождения Эдварда Вади Саида «Ориентализм. (Западные концепции Востока)». Эта работа, увидевшая свет более тридцати лет назад, является в определенном смысле революционной для культурной и цивилизационной компаративистики. Она замечательна тем, что в ней впервые в систематической форме предпринимается попытка критического анализа совокупности теорий, концепций и практик, которая вошла в историю западной науки и культуры под названием ориентализм. Книга вызвала как многочисленные восторженные отзывы (в основном в не-западных странах), так и яростные отрицания ее научной ценности со стороны и «оскорбленного» Саидом «цеха» ориенталистов и западного гуманитарного истеблишмента в целом. Судьба книги, концепций и жизненного дела Э. Саида, так же как и первая непосредственная реакция научной общест-венности на публикацию, была двоякой. С одной стороны, следствием научной деятельности Э.В. Саида стало возникновение достаточно влиятельного на Западе, в первую очередь в Соединенных Штатах, направления *постколониальных* исследований в гуманитарных науках. Представители этого направления полагали в качестве одной из главных задач создание таких форм исторического, страноведческого, культурно-антропологического и т.д. дискурса, который отражал бы взгляд на исторический и культурный процесс так называемых *subaltern groups and nations*, то есть подчиненных, «низших» национальных, этнических, социальных и половозрастных групп, бывших доселе лишь объектами истории, создававшейся по прямо-му указанию доминантных (преимущественно западных) элит.

С другой стороны, работы Э. Саида и по сей день продолжают вызывать достаточно бурную полемику в научных кругах, свидетельствуя о том,

что теоретико-методологические проблемы, поднятые в книгах «Ориентализм», «Культура и империализм» и других его трудах, остаются открытыми. В западной научной периодике появляются работы, авторы которых стремятся подвергнуть теории Э. Саида такому же «допросу с пристрастием», с каким сам Саид рассматривал ориенталистские концепции Востока.

Главная ценность «Ориентализма» заключается в том, что, невзирая на «истинность» или «ложность» взглядов автора на такой сложный научный и культурный феномен, как западный ориентализм, Саид выявляет те основания западных концепций Востока, которые до выхода в свет его работ образовывали их априорный базис. Подвергнув пересмотру методологические основания западного ориентализма, Э. Саид вынудил его представителей обратиться к анализу своих собственных положений и достижению ориенталистами большей строгости в их формулировке. На сегодняшний день ни один исследователь, занимающийся проблемами культурной компаративистики и, в первую очередь, сравнительным анализом восточных и западных культур, не может проигнорировать теоретические разработки и выводы Э.В. Саида. Однако сами теории Э. Саида должны быть подвергнуты критическому анализу, поскольку ни один автор не способен дать исчерпывающую интерпретацию всех проблем, связанных со сравнительным анализом восточных и западных культур.

В отечественной науке вплоть до настоящего времени трудам этого автора не уделено того пристального внимания и аналитического рассмотрения, которых они по праву заслужили. Концепции, изложенные в «Ориентализме», дают исследователю-компаративисту тот теоретико-методологический инструментарий, с помощью которого оказывается возможным критический анализ концепций, закрепившихся как в западной, так и в отечественной ориенталистике. Сравнение теоретических положений, содержащихся в работах Э. Саида, с положениями и концепциями западных и отечественных ориенталистов, занимающихся как общими, так и специальными проблемами сравнительного анализа, поможет лучше выявить сильные и слабые стороны «Ориентализма» и выявить действительный вклад ученого в современную культурную компаративистику.

### 1.1. НАЧАЛО. ВСТРЕЧА КУЛЬТУР

Прежде чем приступить к рассмотрению репрезентативных типологий культур Востока и Запада, их характерных особенностей, истории формирования, структуры и культурного или научного базиса, следует обратиться

к уже упоминавшейся работе Э.В. Саида «Ориентализм», посредством которой можно избежать чисто описательного подхода к компаративистским исследованиям восточных и западных культур, сводящегося к перечислению определенного набора теорий постоянно имея в виду, что выбор представительной совокупности имен и теорий осуществляется достаточно произвольно, подразумевая как расширение, так и сужение списка. Положения, содержащиеся в «Ориентализме» Э. Саида, формируют такое теоретико-методологическое пространство анализа, внутри которого оказывается возможным выявление структурных, «осевых» характеристик дихотомных типологий Востока и Запада.

Определившись с синхронной структурой дихотомных типологий, исследователь с большей наглядностью, обратившись к диахронии, может выявить изменения в концептах, проявляющиеся в процессе динамического взаимодействия культур Запада и Востока.

Основные теоретические положения, связанные с западным ориентализмом как формой европейского и североамериканского взаимодействия с Востоком и способом понимания не-западных культур, Э. Саид изложил уже в Введении в «Ориентализм».

С точки зрения Саида, обращаясь к рассмотрению научных и художественных концепций, связанных с необходимостью для Запада в процессе взаимодействия понимать и интерпретировать другие культуры, следует различать Восток как географическое понятие (East) и Восток как культурный конструкт, всецело изобретенный на Западе (Orient).

Как утверждает Э. Саид, ориентализм есть определенный способ европейского взаимодействия с Востоком, основанный на особом месте Востока в опыте Западной Европы. Восток (Orient) для Западной Европы есть один из наиболее глубоких и недоступных образов Другого. Э. Саид полагает, что «Восток помог Европе (или Западу) определить по принципу контраста свой собственный образ, идею, личность, опыт»<sup>1</sup>.

В качестве одного из центральных тезисов работы автор отмечает, что европейский и американский ориентализм как совокупность научных школ, направлений и дисциплин, относящихся к изучению Востока, нельзя рассматривать с академических позиций как нейтральную сферу чистого знания. Для Саида «Ориентализм – это стиль мышления, основанный на онтологическом и эпистемологическом различии “Востока” и (почти всегда) “Запада”. Так что значительная часть авторов, среди которых есть поэты, писатели, философы, теоретики-политологи,

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. СПб.: Русский мир, 2006. С. 8.

экономисты и имперские администраторы, усвоила это базовое различие Востока и Запада в качестве отправной точки своих теорий, стихов, романов, социальных описаний и политических расчетов в отношении Востока, его народов, обычаев, “ума”, судьбы и т.д.»<sup>1</sup>.

Э. Саид полагает, что западноевропейский и североамериканский ориентализм начиная примерно с XVIII века формируется как корпоративный институт, направленный на общение с Востоком, – «общение при помощи высказываемых о нем суждениях, определенных санкционируемых взглядах, его описания, освоения и управления им, – короче говоря, ориентализм – это западный стиль доминирования, реструктурирования и осуществления власти над Востоком»<sup>2</sup>.

Кроме того, он считает, что западноевропейский ориентализм есть некая часть академического проекта, нацеленного на приращение чистого знания, а одна из разновидностей западного культурного дискурса. В данном контексте слово дискурс нельзя переводить с французского как «рассуждение» или «размышление», поскольку это понятие представляет собой технический термин философии М. Фуко, широко распространившийся как в философии постмодерна, так и в современной гуманитаристике.

Применительно к проблематике данной работы рассмотрение западного ориентализма как одной из форм культурного дискурса может быть проинтерпретировано как фиксация некоей ситуации, в которой возможно высказывание о предмете. Дискурс представляет собой такую культурную ситуацию, при которой мышление, обращенное на определенный объект, и соответственно высказывание о нем исходят не столько из реальных качеств наблюдаемого объекта, сколько из его априорных характеристик, содержащихся в признанном и утвержденном традицией, школами или влиятельными научными направлениями корпусе текстов.

По мнению М. Фуко, роль автора внутри сформировавшегося дискурса минимальна, поскольку парадоксальным образом высказывание на определенном пространственном и временном промежутке оказывается возможным лишь тогда, когда субъект этого высказывания как бы «встраивается» в смысловое поле, образованное отношением не реальности и субъекта, а совокупностью текстов, образующих уже отдельную от физической реальности сферу.

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. СПб.: Русский миръ, 2006. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

То есть «текстопорождающий» механизм в границах определенного дискурса «запускается» не путем обращения субъекта к окружающей его реальности, а путем его обращения к другим текстам, и сквозь их призму реальность будет оцениваться и интерпретироваться. Тексты образуют тот смысловой фильтр, сквозь который реальность только и сможет проникать в сознание субъекта. Отсюда понятно и умаление роли отдельного автора, так как властные элиты, не так важно, политические, научные или художественные, допускают для субъекта научной или политической деятельности только такую интерпретацию реальности, уже содержащуюся в признанном и канонизированном данной властной элитой корпусе текстов. Таким образом, роль автора сводится не к изложению оригинальных идей как фиксации уникального опыта индивида, полученного в процессе взаимодействия с реальностью, а к воспроизведению набора положений, утвержденных и признанных данной традицией, то есть к перекомпоновке отрывков и цитированию.

В интерпретации немецкого египтолога и культуролога Я. Ассмана, «под дискурсом обычно понимается такая форма речи, где речевые высказывания содержат отсылки как к общей теме, так и друг к другу, то есть некая форма “интертекстуальности”. Интертекстуальность возникает в том случае, когда речь освобождается от своей включенности в практику в достаточной мере, чтобы уже как “текст” обрести собственное – как правило, письменно зафиксированное – существование. “Эмпрактические”, или “сюмпрактические”, то есть включенные в практику или тесно связанные с ней, тексты (это понятия, происходящие из языковой теории К. Бюлера) представляют собой всего лишь речевой субстрат, то есть часть смысловой общности более высокого порядка, которая лишь как неразрывное единство речи и действия заслуживает наименования “текст” (автономная единица смысла). Дискурс же разворачивается только в форме чисто речевых, содержащих отсылки друг к другу текстов, то есть как речевой диалог. Он представляет собой своего рода “работу” над тем, что является его темой»<sup>1</sup>.

Методологическая позиция Э. Саида заключается в том, что в качестве одной из форм западноевропейского и североамериканского культурного дискурса ориентализм является исключительно систематичной дисциплиной, «при помощи которой европейская культура могла управлять Востоком – даже производить его – политически, социологически, идеологически, военным и научным образом и даже имажинативно, в период

<sup>1</sup> Ассман Я. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации / Пер. с нем. М.: Присцельс, 1999. С. 244–245.

после эпохи Просвещения»<sup>1</sup>. Он ссылается на идею Вико о том, что возможности человеческого познания напрямую зависят от возможностей человека к действию и, соответственно, такие географические, исторические и культурные сущности, как «Запад» и «Восток» – рукотворны. «А потому так же, как и сам Запад, Восток – это идея, имеющая историю и традицию мышления, образный ряд и свой собственный словарь, обусловившие их реальность и их присутствие на Западе и для Запада. Эти две географические сущности поддерживают и до определенной степени отражают друг друга»<sup>2</sup>. Саид утверждает, что европейская культура выиграла в силе и идентичности за счет того, что противопоставила себя Востоку как своего рода суррогатному и даже тайному «Я».

Прослеживая историю формирования дихотомных типологий Востока и Запада и наблюдая определенные изменения составляющих их содержание концептов, можно прийти к такому выводу: основное смысловое ядро и структурный каркас мало изменились со времени написания «Истории» Геродота. Можно даже сказать, что история греко-персидских войн в изложении Геродота уже содержит тот концептуальный и описательный словарь, который не столько принципиально изменялся, сколько совершенствовался в последующие эпохи развития западной культуры и ее взаимодействия с «Востоком».

То, что ориенталистский дискурс о Востоке не является продуктом некоего отвлеченного интереса к Востоку как предмету сугубо теоретических штудий, демонстрируют уже ранние греческие исторические, художественные и философские тексты. Греческий интерес к Востоку – это интерес прежде всего к актуальному или потенциальному противнику, с которым наиболее крупные полисы вступили в борьбу за контроль над ресурсами и торговлей Средиземноморья и Малой Азии. Развитие этой борьбы привело к тому, что соперничающим сторонам в определенный момент стало ясно, что окончательное решение проблемы может быть достигнуто только в результате потери либо греками, либо персами политической и экономической независимости. «История» Геродота – это описание одного из чрезвычайно опасных для Греции этапов противостояния с Ахеменидским Ираном, из которого грекам удалось выйти победителями.

Совершая путешествие по Азии с целью сбора материала для «Истории» и описывая Восток, Геродот дает одновременно образы как чрезвычайно опасного врага, так и необыкновенно привлекательной добычи.

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

Оппозиция «эллыны – варвары» или «Эллада – Азия» служили грекам в качестве одной из эффективных форм мобилизации сознания национального единства, которое, как видно из греческой истории, столь трудно им давалось. На первый план для греков выходит именно проблема национальной и культурной идентичности, а не абстрактный интерес к Востоку. Если под культурной идентичностью понимать, вслед за Я. Ассманом, те представления о себе, какие складываются у группы и с которыми идентифицируют себя ее члены, то условием формирования таких представлений является наличие культурной рефлексии, чьим предметом является причастность к той или иной культуре, иначе говоря, признание своей принадлежности к ней<sup>1</sup>.

Возникновение подобных форм рефлексии возможно только в процессе межкультурного взаимодействия, при этом фактором, усиливающим культурную рефлексию по поводу идентичности, становится наличие прямой внешней (чаще военной) угрозы какой-либо национальной, социальной либо этнической группе. В этой ситуации группа нуждается в особенно эффективном сплочении и осознании своей общности путем интенсификации определенного набора символических концептов, в качестве которых и могут выступать дихотомные типологии культуры.

Четкость и ясность набора культурных концептов, образующих дискурс национальной и культурной идентичности, обеспечивается только за счет параллельного описания образа Другого, в качестве которого выступает культура антагониста. В подобной ситуации образ Другого важен не сам по себе, как некая изолированная сущность, а в качестве проекции культуры, нуждающийся в идентичности, как зеркало вбирающий в себя и отражающий страхи и вожделения определенного общества.

Рассмотрение историко-культурного материала подтверждает мнение Я. Ассмана о том, что «осознание общего положения, выработка чувства солидарности и товарищества, превращение массы в сплоченный коллективный субъект, способный к действию в силу своей идентичности, происходит через “контрастное” или “антагонистическое” сплочивание, противопоставление себя кому-либо»<sup>2</sup>.

Таким образом, социокультурные, политические, экономические и военные проблемы вынуждают властные элиты и группы интересов, настроенные на доминирование, в случае необходимости конструировать такие

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 143.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

культурные сущности и объекты, которые позволяли бы решать подобные задачи. Именно в этом смысле нужно понимать утверждение Э. Саида о «рукотворности Востока», так как он являет собой тот самый необходимый Западной Европе и США образ абсолютно Иного, столь необходимый для решения текущих военных и политико-экономических задач.

Рассмотрение истории складывания западных дискурсов идентичности, опирающихся на противопоставление Запада некоему неопределенному Востоку вообще и обретающих форму дуальных культурных моделей («мы» и «остальной мир», «Запад» – «Восток», «христианство» – «ислам», «западное христианство» – «восточное христианство» и т.д.), наглядно демонстрирует их мобилизующий потенциал. Само понятие «Запада» могло сложиться как некая признаваемая обитателями Европы сущность, обладающая строго определенным содержанием, только в противостоянии «Востоку».

Конструируя дуальные модели «Запада» и «Востока», в качестве первого этапа оказывается необходимым установить жесткие культурные или, если угодно, цивилизационные границы, достаточно четко обозначенные в сфере воображения, но не столь ясные в реальности.

Как писал Э. Саид, «универсальная практика обозначения в сознании знакомого пространства как “нашего”, а незнакомого как “их” пространства – это способ проведения географических различий, которые могут носить в целом совершенно произвольный характер. Я использую здесь слово “произвольный” потому что имажинативная география в стиле “наша земля – земля варваров” не обязательно предполагает, что варвары тоже признают это различие. Достаточно и того, что эту границу провели в своем сознании “мы”, а “они” становятся “ими” потому, что и их территории, и их ментальность маркируется как отличные от “наших”<sup>1</sup>.

Эмпирическое наблюдение культурных процессов, анализ исторической динамики культур демонстрирует, что культуры не являются теми хорошо интегрированными сущностями с четко очерченными границами, слабо восприимчивыми или вовсе недоступными для внешних воздействий, как это представлено, например, в «Закате Европы» О. Шпенглера и отчасти у А. Тойнби.

При рассмотрении истории западноевропейской культуры можно увидеть, что, например, в эпоху Средневековья, по крайней мере, европейская «периферия» – Сицилия и Испания – активно контактировала с культурами мусульманского Востока. Сицилия, расположенная на границе трех культурных миров: греко-византийского, арабо-мусульманского

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. С. 86.

и западноевропейского, стала местом слияния всех трех культур. В XI веке остров был завоеван норманнами и оставался под их владычеством вплоть до XIII века. Двор сицилийского короля Роджера II (1130–1154) в Палермо состоял из греческих, мусульманских и норманнских подданных, а вся официальная документация велась на двух или трех языках, непременно включая арабский. Придворные Роджера II были в равной степени осведомлены в арабской литературе и греческих естественных науках. Король Роджер свободно говорил и читал по-арабски, одевался по арабской моде и даже, будучи христианином, содержал на мусульманский манер гарем. Интересно, что большинство женщин-христианок Палермо заимствовали одежду, паранджу и язык мусульманок.

Другими европейскими «воротами», сквозь которые на Запад активно проникала арабская наука, философия и искусство, была Испания. Почти восемьсот лет мавританского присутствия на Пиренейском полуострове (последний оплот арабов – крепость Гранада – пала в 1492 году, в том же году, когда Колумб открыл Новый Свет) были не только временем яростных битв, но и интенсивного знакомства христиан с передовыми достижениями арабской математики, химии, оптики, медицины, философии и с вновь возвращающимися в европейскую культуру античными авторами, знакомство с которыми стало возможным посредством переводов, сделанных с арабского. Университет в Толедо, в котором преподавали арабские и еврейские ученые и куда стекались студенты со всей Европы, служил одним из крупнейших центров распространения арабской науки.

Своеобразным «мостом», соединяющим восточные культуры с европейской, были Аквитания и Прованс на юге Франции, самобытные цивилизации со своим языком, религией и жизненным укладом, существенно отличающимися от северофранцузских, практически полностью уничтоженными во время Альбигойских войн XIII века. Даже в XXI столетии жизненные уклады Сицилии, юга Италии и Испании с их синтезом греческой, арабской, еврейской, цыганской, берберской и европейских составляющих могут резко контрастировать с культурными моделями, например, Бельгии, Дании и Германии, заставляя усомниться в их принадлежности к некоей общей «западноевропейской культуре».

В работах Ф. Броделя «Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II», Амиела Алкалея «По ту сторону арабов и евреев: пересоздаем левантийскую культуру», Пола Гилроя «Черная Атлантика: современность и двойное сознание» и ряда других авторов предлагается новая модель изучения взаимодействия культур Востока и Запада. В рамках этой модели взаимодействие культур изучается не как взаимовлияние

и противостояние двух четко очерченных культурных сущностей Запада и Востока, обладающих однородным и строго определенным содержанием. Так, Бродель и Алкалей демонстрируют процесс формирования общей средиземноморской культуры, в ходе которого специфические особенности климата, форм экономики и определенных материальных ресурсов Средиземноморья формируют сходные жизненные уклады в Греции, Северной Африке, Малой Азии, Леванте, Пиренейском и Апеннинском полуостровах. В этой ситуации политические и даже национальные границы далеко не всегда будут совпадать с границами культурными.

В настоящее время в работах современных западных востоковедов наблюдается стремление изучать историю «восточных» культур, избегая «встраивания» в методологический базис исследования идеи «радикальной чуждости» Востока. На смену использованию в исследовательских программах изучения «Востока» более или менее выраженных вариаций «железного занавеса» между культурами приходят попытки рассмотрения истории и культуры конкретных регионов «Востока» как части общей истории евразийского континента. Как утверждает современный немецкий индолог-медиевист Г. Кулке, «встраивание индийской истории в историю других регионов Евразийского континента вовсе не должно проистекать из европоцентристских представлений, но восприниматься как результат множества взаимосвязанных, хотя и в большинстве своем автономных, процессов в евразийском контексте»<sup>1</sup>.

Такую же взаимную проницаемость и мозаичную структуру культуры обнаруживают, например, восточные границы Германии, как это великолепно показано в произведениях немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе (1999), Гюнтера Грасса. В его романах описывается район Данцига (Гданьска) с его польско-немецким культурным синтезом и жизненный уклад и традиции кашубов – народности, в которой смешались германские и славянские культурные черты.

Характерно, что культуры конструируют дуальные модели относительно тех национальных, политических, религиозных и культурных общностей, которые рассматриваются как реальные конкуренты в геополитическом противостоянии. То есть это культуры, либо реально угрожающие Европе в военно-политическом противостоянии, как, например, ислам вплоть до XVII века, либо способные предложить альтернативный западноевропейскому набор универсальных идей, способных выдержать конкуренцию в глобальной борьбе за преобладание (Советский Союз

<sup>1</sup> Цит. по: *Ванина Е.Ю.* Средневековое мышление. Индийский вариант.

М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2007. С. 20.

в XX веке). Уже поэтому, подчеркнем еще раз, они не могут быть нейтральными.

Контекст непримиримого военного, политического и религиозного противостояния Западной Европы с другими культурами, воспринимаемыми Западом в качестве серьезных конкурентов, ощутим на всем протяжении западной истории. Нужно постоянно иметь в виду, что собственно научное и философское осмысление европейцами опыта встречи с «не-западными» культурами происходило именно на таком идеологическом фоне.

Так, изучение ислама как религиозной системы началось на Западе в тот момент, когда группа иерархов католической церкви, среди которых был Ключинский аббат Петр Достопочтенный, пришла к осознанию той мысли, что с исламом нужно бороться не только с помощью оружия, но и с помощью идей. Но для того чтобы опровергать мусульманское учение, как полагал Петр Достопочтенный, следует быть знакомым с его содержанием. В 1143 году он встретился с епископом Толедо Раймундом Сауве (1126–1151) и высказал идею, что латинский перевод Корана мог бы в значительной мере способствовать опровержению ислама. Вот что он сам написал по этому поводу: «Дают ли мусульманскому заблуждению презренное имя ереси или бесчестное имя язычества, против него нужно действовать, а это значит, против него нужно писать... Я вознегодовал, видя как латиняне упускают из виду причину этой гибели, решил предоставить их невежеству силу этой гибели сопротивляться... Посему я стал искать знатоков арабского языка, позволившему этому смертельному яду заразить половину шара земного. Силою молитвы и денег убеждал я их перевести с арабского на латинский историю и учение сего несчастного и даже их закон, носящий имя Корана»<sup>1</sup>. В том же 1143 году коллектив переводчиков, среди которых были латиняне и один «сарацин», закончил этот труд, и Петр Достопочтенный на его основе создал знаменитое опровержение Корана.

Характерны также высказывания о Византии основоположника ренессансной культуры Запады – Франческо Петрарки. Как пишет филолог В. Кожин, «через полтора столетия после захвата Константинополя крестоносцами, в 1352 году, Византии в очередной раз нанесли тяжелейший ущерб генуэзские купцы-пираты (генуэзцы и венецианцы вообще сыграли главную роль в крушении Византии; турки в 1453 году захватили уже почти бессильный к тому времени Константинополь). И Петрарка

<sup>1</sup> Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века / Пер. с фр. Долгопрудный, 1997. С. 21.

(которого не заподозришь в недостатке культуры!) писал в своем послании «Дожу и Совету Генуи», что он «очень доволен» разгромом «лукавых малодушных гречишек» и хочет, «чтобы позорная их империя и гнездо заблуждений были выкорчеваны вашими (то есть генуэзскими) руками, если только Христос изберет вас отмстителями за Свое поношение и вам поручит возмездие, не к добру затянутое всем католическим народом»<sup>1</sup>.

По словам В.В. Кожина, «западное непризнание всемирно-исторической ценности всего «другого», «иного», чем он сам, с особенной ясностью выступает в отношении к Византийской империи. Даже такой, казалось бы, широкий и терпимый (в сравнении, например, с французскими просветителями, говорившими о Византии в жанре грубой брани) западный идеолог, как Гердер, отмечал в своем трактате «Идеи к философии истории человечества» (1782–1788), что Византия предстает в качестве «двуглавого чудовища, которое именовалось духовной и светской властью, дразнило и подавляло другие народы и ... едва может отдать себе спокойный отчет в том, для чего нужны людям религия и для чего правительство... Отсюда пошли все пороки, все жестокости омерзительной (даже так!) византийской истории...»<sup>2</sup>

Таким образом, гуманитарное знание, помещенное в контекст политических, военных, экономических и культурных интересов Западной Европы и США, оказывается одной из форм идеологического оружия, которому в системе средств глобального противостояния отведена четко обозначенная роль и функции. Американский историк, профессор Чикагского университета У. Мак-Нил, в ретроспективной статье 1988 года, посвященной двадцатипятилетию выхода в свет его же работы «Восхождение Запада» (1963), писал, что «книга “Восхождение Запада” стремится “идти в авангарде победоносных армий”, рассматривая историю с позиции победителей, с позиции привилегированных властителей, искусно управляющих судьбами народов, уделяя мало внимания страданиям жертв исторических перемен»<sup>3</sup>.

Следует обратить внимание на тот факт, что теоретико-методологические основания изучения процессов межкультурного взаимодействия формировались на Западе как методы решения сугубо практических проблем колониальной администрации по эффективному управлению подвластным населением. Так, один из крупнейших британских

<sup>1</sup> Кожин В.В. История Руси и русского Слова. М.: Алгоритм, 1999. С. 39–40.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Мак-Нил У. Восхождение Запада. История человеческого сообщества / Пер. с англ. Киев: Ника-Центр; М.: Старклайт, 2004. С. 15.

культурантропологов первой половины XX века Б. Малиновский в статье «Научные принципы и методы исследования культурного изменения» предлагает составить таблицу из трех колонок, в одной из которых предлагается перечислить «влияние, интересы и намерения Белого населения. Поместим в нее принципы политики, проводимой Белым населением, идеалы миссионеров, цели экономических предприятий, лозунги и реальные намерения поселенцев. В колонке Б, которую мы озаглавим “Процессы культурного контакта и изменения” расположим те процессы и типы деятельности, в которых Черные и Белые сталкиваются друг с другом, вступают в сотрудничество и оказывают друг на друга непосредственное влияние. В колонке В разместим сохраняющиеся по сей день формы традиционных институтов, а также предания и легенды прошлого, поскольку они являются на сегодняшний день активно действующими силами. От предыдущей эта колонка отличается тем, что содержит элементы африканской жизни, не признаваемые официально Белой администрацией, а также те процессы, через которые реализуется старая африканская жизнь, зачастую “загнанная в подполье” строгим внешним принуждением и внутренним сопротивлением». Далее в статье Б.Малиновского приводится Таблица I с подзаголовком «Принципы», предлагающая рассмотреть «принципы автономного детерминизма в каждой из трех сфер: А. Европейские стремления и интересы. Б. Контакт и изменение. В. Перехитки африканского трайбализма»<sup>1</sup>.

Другой американский антрополог, Р. Билз, анализируя в статье, посвященной проблеме содержательной интерпретации термина «аккультурация», обозначающего процессы или, скорее, результаты межкультурного взаимодействия, среди прочих приводит следующее определение французского культурантрополога К. Дюбуа: «Слово “аккультурация”, судя по всему, использовалось для описания того случая, когда аборигенная культура, подорванная инородными влияниями, возводит в идеал нечестную торговлю»<sup>2</sup>.

Если все-таки придерживаться академического аспекта, то Билз отмечает, что «большинство дискуссий британских исследователей, посвященных проблеме культурного контакта, сконцентрированы исключительно на воздействии, которое оказывают европейские культуры на туземные. Фортес был едва ли не единственным, кто поднял вопрос о том, почему

<sup>1</sup> Малиновский Б. Научные принципы и методы культурного изменения // Антология исследований культуры / Пер. с англ. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 371–373.

<sup>2</sup> Билз Р. Аккультурация // Антология исследований культуры. С. 351.

африканские участники контакта, такие как хауса, моси, дагомба и фулани, оказывают меньшее влияние на противоположную сторону, чем европейцы. В США общие суждения обычно тщательно формулируются, чтобы охватить собою все типы культурного контакта. На практике же большинство американских и буквально все латиноамериканские исследования аккультурации сосредоточены на изучении влияния европейских культур на не-европейские»<sup>1</sup>.

Иными словами, теория межкультурного взаимодействия в европейской и британской культурной антропологии развивалась в контексте разработки практических управленческих рекомендаций для колониальных администраций. В этой связи их исследования были сосредоточены на проблемах «восприятия-отторжения» элементов донорской культуры культурой-реципиентом, то есть на способах эффективного внедрения установок и ценностей западной культуры в традиционное общество. В таких исследовательских программах акцент делался на классификации типов одностороннего воздействия западной культуры на аборигенные общества и его результатов.

Характерно, что сходные априорные схемы, отрицающие саму возможность серьезного влияния культур Востока на западноевропейскую науку, философию и искусство, обнаруживаются и в весьма далекой от проблем колониального администрирования сфере романской филологии.

Так, настоящим шоком для европейских филологов и историков литературы стало утверждение испанского священника, философа и исследователя влияния мусульманской культуры на европейскую, Мигеля Асини-Паласиоса, что один из величайших шедевров не только западной, но и мировой литературы – «Божественная комедия» Данте Алигьери – был создан под сильнейшим воздействием арабской философии, поэзии и мистицизма.

Не вдаваясь за недостатком места в подробности аргументации Асини-Паласиоса, обратимся лишь к обобщающему обзору той почти полувековой полемики о возможности исламского влияния на творчество Данте в европейском научном мире, сделанном отечественным исламоведом А.Е. Бертельсом, по словам которого, параллели между образами «Божественной комедии» Данте и арабскими, а также среднеперсидскими и новоперсидскими трактатами и поэмами о вознесении, о восхождении души и ее странствовании в потустороннем мире, давно изучаются исламоведением. А.Е. Бертельс ссылается на крупнейшего французского

<sup>1</sup> Билз Р. Аккультурация // Антология исследований культуры. С. 353.

ираниста А. Корбена, который отмечал, что труды М. Асин-и-Паласиоса, посвященные влиянию на Данте трактатов мусульманских мистиков, вызвали яростные возражения со стороны специалистов по романской литературе. Как заключает сам А. Корбен, «накопленные Асин-и-Паласиосом сходства были неопровержимыми, но они еще не составляли позитивного доказательства «исторического факта»<sup>1</sup>. Главный вопрос, стоявший перед исламоведами, заключался в том, что оставалось невыясненным, каким образом Данте мог познакомиться с мусульманскими эсхатологическими представлениями и именно с теми, которые излагает литература о Ми'радже? (Рассказ о чудесном путешествии Пророка Мухаммада в Иерусалим и его вознесении вместе с архангелом Джабраилом на небеса, где он предстал перед Аллахом, видел рай и ад, а затем был возвращен на землю. – М. Г.).

Понадобилось тридцать лет (с момента выхода труда М. Асин-и-Паласиоса в 1920 году), пишет А. Корбен, чтобы новые исследования доказали существование европейских средневековых переводов с арабского – кастильских, латинских, французских, итальянских, – распространившихся в Европе начиная с XIII века. После того как в 1949 году вышел фундаментальный труд об источниках «Божественной комедии», в котором один из выдающихся итальянских филологов Энрико Черулли собрал огромное множество переводов и текстов, считается доказанным, что западный мир во времена Данте был знаком с эсхатологическими представлениями, распространенными в исламе<sup>2</sup>.

Суммируя состояние современных научных знаний по этому вопросу, А. Корбен полагает, что после всех проведенных исторических и филологических исследований по данной проблематике нельзя отрицать возможность (не более того!), что Данте мог знать некоторые из этих эсхатологических текстов. С точки зрения А. Корбена, главные предпосылки этой научной полемики, не признанные самими ее участниками, состоят в том, что одни исследователи были готовы связать творчество Данте с культурой Востока, а другие нет. (Курсив мой. – М. Г.)

Соответственно, ее основной и «полезный» науке смысл – в открытии и исследовании обширного пласта литературы о Ми'радже – именно с этим связаны важнейшие трактаты мистиков и философов ислама: Авиценны, братьев Газали и Сухраварди.

<sup>1</sup> *Бертельс А.Е.* Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV веков (Слово, изображение). М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. С. 159.

<sup>2</sup> Там же. С. 159.

Методологически проблему можно переформулировать следующим образом: если европейские и американские исследования западноевропейской культуры последних десятилетий, обращенные к конкретным проблемам истории, филологии, философии и истории искусства, в большей или меньшей степени отмечают влияние арабской и иранской культур на развитие цивилизации средневекового Запада, то в общих историях культуры подобные упоминания сведены к нулю.

Один из крупнейших мусульманских модернистских философов XX века, Мухаммад Икбал, в работе «Реконструкция религиозной мысли в исламе» писал о том, что вклад арабской науки в формирование на Западе методов современного научного познания, в частности индукции и экспериментального метода, невозможно переоценить. Опровергая расхожее мнение о том, что основоположником экспериментального метода в науке является Роджер Бэкон, Икбал приводит примеры из истории арабской науки, рассказывая об открытии аль-Бируни времени реакции и открытии аль-Кинди того, что ощущение пропорционально стимулу. Он приводит отрывок из работы английского историка науки Р. Брифолта, в котором подчеркивается значение мусульманской науки для западного мира: «Роджер Бэкон изучал арабский язык и арабскую науку под руководством арабов в Оксфордской школе. Ни Роджер Бэкон, ни его последующий тезка (имеется в виду Фрэнсис Бэкон) не вправе считать в качестве своей заслуги введение экспериментального научного метода. Роджер Бэкон был не более чем одним из апостолов мусульманского научного метода в христианской Европе... Дискуссия относительно того, кто был основателем экспериментального метода... является частью огромного искажения истоков европейской цивилизации. Экспериментальный метод арабов к бэконовскому времени широко и активно культивировался по всей Европе»<sup>1</sup>.

Далее Икбал приводит примеры плагиата, сделанного Бэконом из трудов арабских мыслителей, так, например, часть пятая в его «Большом труде», посвященная «перспективе», является довольно точным повторением «Оптики» Ибн аль-Хайтама, а весь трактат в целом свидетельствует о значительном влиянии, оказанном на Бэкона Ибн Хазмом.

Вслед за А. Корбеном можно сказать, что проблема сводится к готовности или неготовности западных ученых признать существенный вклад арабской и иранской науки в то культурное явление, которое считается уникальным порождением европейской цивилизации – новоевропейской

<sup>1</sup> Икбал М. Реконструкция религиозной мысли в исламе / Пер. с англ. М.: «Восточная литература», 1999. С. 128.

науки, основанной на индукции, рациональных доказательствах и эксперименте. Широкое признание этого факта разрушает сразу несколько фундаментальных стереотипов, на которых строятся дихотомные типологии Востока и Запада: во-первых, об онтологических, сущностных отличиях восточной и европейской культур, во-вторых, об их непроницаемости друг для друга и наличию у них четко очерченных границ и, в-третьих, о Востоке как статичном, неподвижном, мистическом, иррациональном, традиционном и реакционном.

Казалось бы, достаточно узкая проблема истории литературы и филологии, связанная с доказанностью или недоказанностью влияния на образный ряд и структуру «Божественной комедии» арабских и иранских эсхатологических текстов и мистической литературы, может быть рассмотрена шире с позиций культуролога. В этой связи хотелось бы еще раз обратить внимание на методологические разработки Ф. Броделя, изучавшего культуры Южной Европы, Леванта и Магриба не как обособленные, изолированные друг от друга сущности, а как сходные жизненные и культурные уклады, сформированные единым средиземноморским пространством. Сходство образного ряда и мотивов «Божественной комедии» Данте с арабо-иранскими источниками может быть обусловлено не только и не столько прямым влиянием исламской мистики и эсхатологии, сколько общей проблематикой, характерной, во-первых, для Средневековых литератур, во-вторых, для литератур средиземноморского региона, а в-третьих, для христианства и ислама как авраамических религий, имеющих общие культурные корни и истоки.

На основе подобного методологического подхода возможен новый взгляд на историю развития западноевропейской науки, литературы, искусства и философии не в качестве «изолированных тел», что напоминает классическую физику и механику, а в неклассическом ракурсе взаимодействия «частиц» (элементов и явлений культуры) в определенном «культурном поле», образованном пересечением традиций и пространств.

Тем не менее в современном европейском и североамериканском гуманитарном знании сохраняется резко выделяющаяся *двойственность восприятия восточных культур*, в частности ислама, которая, как тонко подметил Э. Саид, заметна уже у Данте. Так, «Maometto» – Мухаммад – появляется у Данте в 20 Песне «Ада». Он помещен в восьмой из десяти кругов ада, в девятую из десяти Злых Щелей, в круг мрачных рвов, окружающих в аду крепость Сатаны. Таким образом, прежде чем Данте доходит до Мухаммада, он проходит круги, где содержатся менее тяжкие грешники: сладострастники, алчные, чревоугодники, еретики, гневливые, самоубийцы, богохульники и нечестивцы. После Мухаммада на пути к самому дну

ада, где обитает Сатана, – только поддельщики и предатели (Иуда, Брут и Кассий). Таким образом, он относит Мухаммада к суровой иерархии пороков, к категории, которая у Данте названа «*seminator di scandolo e di scisma*» («сеятель распри и раскола»)¹. Но помимо Мухаммада, чье рассеченное от подбородка до ануса тело и вываливающиеся из него кишки и экскременты Данте выписывает с особым тщанием, мы встречаемся с небольшой группой мусульман, обитающих Лимбе. «Авиценна, Аверроэс и Саладин находятся среди добродетельных язычников, которые вместе с Гектором, Энеем, Авраамом, Сократом, Платоном и Аристотелем осуждены на пребывание в первом круге ада, где им назначено минимальное (и даже почетное) наказание за то, что они не оценили благость христианского откровения»². Как пишет Саид, «вечность – великий уравниватель различий, это так, однако нарочитый анахронизм и аномальность того, что дохристианские светочи помещены в ту же категорию “проклятых язычников”, что и послехристианские мусульмане, совершенно не беспокоят Данте. Даже несмотря на то, что Коран объявляет Иисуса пророком, Данте предпочитает считать, что великие мусульманские философы и султан полностью невежественны относительно христианства»³.

Двухуровневая структура по отношению к исламу у Данте и, шире, в западноевропейской культуре в целом как раз и проявляется в подобных разрывах между непримиримо враждебным отношением к исламу как опасному военному и религиозному сопернику Запада, и признания значительных достижений мусульманских философов, ученых и врачей.

Следует обратить внимание на то, что на уровне построения типологической модели авторы, приступающие к их конструированию, склонны игнорировать эмпирический материал и данные, накопленные в результате изучения конкретных разделов мусульманской культуры.

Так, крупный американский дипломат и политический деятель 70-х годов XX века Генри Киссинджер в эссе «Внутренняя структура и внешняя политика» пытается выстроить схему, определяющую характер отношений США с так называемым «третьим миром». При этом, объясняя, почему американской дипломатии удастся добиться больших успехов в отношениях с Западной Европой, чем с «незападным миром», Киссинджер относит этот факт к различию между «западной» и «восточной» ментальностью. Он структурирует мир на основе принципа бинарных оппозиций, в соответствии с этим одна половина, к которой принадлежит

¹ Саид Э.В. Ориентализм. С. 108.

² Там же. С. 108–109.

³ Там же. С. 109.

Запад, «глубоко привержена представлению о том, что реальный мир существует, независимо от наблюдателя, внешним по отношению к нему образом, познание состоит в установлении и классификации данных – и чем точнее, тем лучше»<sup>1</sup>. В доказательство своих слов, как пишет Э. Саид, Киссинджер «ссылается на ньютонианскую революцию, ничего подобного чему в развивающемся мире не было: “Культуры, не испытывавшие воздействия ньютонианского мышления, сохранили в сущности доньютонианское представление о том, что реальный мир существует почти полностью *внутри* наблюдателя”. Следовательно, добавляет Киссинджер, “эмпирическая реальность имеет существенно иное значение для многих новых стран, потому что в определенном смысле они так и не прошли через процесс его открытия”<sup>2</sup>.

В этой связи характерно, что Киссинджер полностью игнорирует не только работы арабских или иранских историков науки, которые вполне могли быть для него недоступны, но и труды французского специалиста по средневековой философии Э. Жильсона, писателя и философа Р. Гароди, британского историка науки Р. Брифолта, британского исламоведа У. Монтгомери Уотта и ряда других ученых и философов, посвященные выдающимся достижениям арабской и иранской математики, химии, оптики, зоологии, географии и медицины. Для Киссинджера важно лишь то, как отмечает Э. Саид, что «у нас была ньютонианская революция, а у них ее не было. Как мыслители, мы лучше них»<sup>3</sup>.

В той обобщенной характеристике, которую дает Киссинджер «доньютонианской» культуре ислама, не учитываются те факты, что медицинские трактаты Мухаммада ар-Рази (ум. 925 или 934) или Авиценны до сих пор в отдельных разделах остаются образцами точного описания причин и течения болезни. В частности, «Канон врачебной науки» Авиценны, переведенный на латынь, вплоть до XVII века был одним из главных учебных пособий для медицинских факультетов европейских университетов, а его использование наряду с другими пособиями продолжалось вплоть до XVIII века. Уровень арабской науки определял ее высокий престиж в средневековой Европе. Доходило до того, что христианские авторы, создававшие труды, посвященные тем или иным научным проблемам, для того чтобы придать своим выводам большую убедительность, приписывали их перу арабских авторов. Роджер Бэкон жаловался, что в европейском захолустье он не может найти качественные инструменты, необходимые

<sup>1</sup> Цит. по: Саид Э.В. Ориентализм. С. 73.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 74.

ему для проведения научных экспериментов, и поэтому все приходится покупать у цивилизованных арабов. Пожалуй, вплоть до XV–XVI веков арабская наука по большинству параметров превосходила европейскую.

Так, актуальность арабской медицины для Запада заключалась не только в конкретных методах диагностики и лечения заболеваний, но и наличии у арабов современной концепции медицины и болезни. На средневековом Западе болезнь считалась наказанием за грехи перед Богом как средство вразумления грешника, либо как результат бесовских происков. В соответствии с такой концепцией болезни лечение предполагало покаяние и молитву. Госпитали, организованные монашескими орденами, предоставляли больным заботу прежде всего бессмертной душе, в деле же выздоровления физического тела полагаясь на волю Бога. Арабские врачи при разработке методов лечения исходили из физической природы болезни, что позволило мусульманской медицине значительно опередить западную. Упомянутый выше Мухаммад ибн Закария ар-Рази на рубеже IX–X веков в труде «Аль-китаб аль-мансури», посвященном различным проблемам медицины, дает подробное описание диет, медикаментозного лечения, методов ухода за детьми, описанию кожных болезней, гигиены рта, воздействию на состояние здоровья окружающей среды. Глава этого труда, посвященная камням в почках, по свидетельству историков медицины, до сих пор не утратила своей актуальности. Ар-Рази был первым в истории медицины, кто провел различие между оспой и корью, дав методики излечения каждой из этих болезней.

В Багдаде X века, почти за тысячелетие до европейцев, делали операции по удалению катаракты глаза и лигатуру артерий при хирургических вмешательствах.

То, что Киссинджер рассуждает в рамках определенного европейского дискурса об исламе, подтверждает таблица, помещенная в работе Кэролин Кокс, которая была в 1985–2005 годах заместителем спикера палаты лордов, и Джона Маркса, сопредседателя вместе с К. Кокс Общества исследований в области образования. В книге «Запад, Ислам и Исламизм» (2006) приводятся сравнительные характеристики особенностей западноевропейского и мусульманского взглядов на истину, критерии истины, знания, учености, авторитетности, образования и академической свободы, в результате чего получается следующая картина:

На Западе истина – достоверная и связанная система знаний о мире человека, природы и вселенной, основанная на доказательствах.

В традиционном исламе – истина – слово Аллаха, как оно было открыто пророку Мухаммаду и занесено в Коран, вместе с высказываниями и действиями пророка, записанными в Сунне.

На Западе критерии истины – логическая связность и использование всех данных, относящихся к делу; притязания на обладание знанием защищаются открыто и подвергается общественной критике. Знание всегда временно и неполно и подвергается пересмотру в свете новых фактов и доказательств.

В исламе – соответствие тексту Корана, хадисам и ключевым событиям исламской истории. Логичность аргументации и фактологический материал, если они противоречат исламским принципам, часто игнорируются или отвергаются как не имеющие отношения к делу.

Знание на Западе – это по определению то, что развивается неустанно с учетом вышеуказанных критериев.

В традиционном исламе – знание конечной, богооткровенной истины, в соответствии с тем, как ее определяет закрытая община исламских богословов, – «улема».

Основные предметы изучения на Западе – математика, естественные и общественные науки, инженерное дело, языки, литература, история, философия и различные искусства.

В исламе – Коран, Сунна и комментарии к ним, исламские источники и история, арабский язык – язык Корана; другие предметы являются второстепенными.

Ученый на Западе – тот, кто использует и уважает вышеуказанные академические критерии, помогает их внедрению и признается своими коллегами как эксперт в избранной академической области.

В исламе – тот, кто знает Коран, Сунну и комментарии к ним, арабский язык, исламскую историю и исламские первоисточники.

Академическая свобода на Западе – высоко ценится как для отдельных лиц, так и для институтов, при условии, что она уважает академическую авторитетность тех, кто признает критические критерии подтверждения знания и помогает их институционализации.

В традиционном исламе – Традиционная исламская и исламистская идеология требуют прямого, тесного и непрерывного взаимодействия между религией и политикой и всеми академическими и просветительскими видами деятельности. Следовательно, концепция академической свободы исламской науке фактически неизвестна<sup>1</sup>.

Бросается в глаза как очевидная методологическая некорректность и политическая ангажированность авторов в отборе сравнительных характеристик и параметров для подобного построения, так и полное

<sup>1</sup> Кокс К., Маркс Дж. Запад, Ислам и исламизм / Пер. с англ. М., 2007. С. 47–49.

игнорирование фактологического материала из истории арабской и иранской культуры. Во-первых, методологически необоснованно при сравнении истины и ее критериев, концепции знания, науки и взглядов на профессиональную компетентность ученого, подхода к образованию сравнивать секулярную новоевропейскую науку и традиционалистские направления в исламе, например салафитского толка, известные в России как ваххабиты. Примерно те же данные можно получить, если заменить исламских традиционалистов на протестантских фундаменталистов, анализируя их взгляды на образование, например запрет на преподавание в школах ряда американских штатов теории эволюции Ч. Дарвина, потому что она противоречит Священному Писанию. Кроме того, сопоставление принципов и оснований современной науки с принципами и основаниями любого богословского, например католического, образования выявит существенные различия внутри западной культуры. При этом важно подчеркнуть, что салафиты-традиционалисты представляют лишь один и не самый многочисленный сегмент мусульманской культуры. Современный ислам представляет собой достаточно разнообразное явление, способное продемонстрировать весьма широкий спектр подходов к основным проблемам современного мира, от жесткого традиционализма до модернистских взглядов.

Кроме того, преувеличиваются рациональные основания современной науки по сравнению со всеми формами, в первую очередь религиозными, традиционного знания. Как писал исследователь японской культуры У. ЛаФлер, рассматривая определенный период японской культуры как «средневековый», «я не хочу сказать, что это в каком-то смысле был “век веры”». Разумеется, религиозные институты имели тогда большую власть над умами и жизнями большинства людей. Но это не подразумевает, что вера, как некий исчисляемый элемент человеческого существования более присутствовала в эту эру и, по контрасту, менее – в предыдущих и последующих. Говоря так, я пытаюсь следовать подразумеваемому в некоторых из современных исследований по истории и философии науки, в особенности – отрицанию старой позитивистской презумпции прогресса человечества, как движению от старого века веры к веку науки и знания»<sup>1</sup>.

С точки зрения ЛаФлера, представления о мире людей японского средневековья «могли существенно отличаться от наших, но, подобно нашим, они состояли из вещей известных и неизвестных, то есть это были

<sup>1</sup> ЛаФлер У. Карма слов / Пер. с англ. СПб.: Летний сад, Серебряные нити, 2000. С. 7.

«научные» взгляды, заполнявшие концептуальные дыры и не стыкующиеся моменты элементами догадок и понятиями, принятыми на веру. Я разделяю взгляды постпозитивизма и признаю ингредиент веры в каждом моменте и движении научного знания»<sup>1</sup>. Исследователь добавляет, что «делая такое разделение, я ни в коем случае не предполагаю, что космология буддизма была “научной”, тогда как представления средневекового христианства – “религиозными”. Напротив, мне кажется, что на основе работ Витгенштейна, Куайна, Куна, Макинтайра – при всех их различиях – мы имеем веские причины отбросить упрощенческий эволюционизм комтеанских гипотез о том, что некоторые эпохи “религиозны”, или “метафизичны”, тогда как другие – “научны”, или “позитивистичны”».

Не принимая в целом позицию ЛаФлера об отсутствии разделения между «религиозными» и «научными» эпохами, можно согласиться, что дихотомные типологии усиливают элемент позитивной рациональности и критицизма в европейской науке и преуменьшают его в тех формах человеческой активности, которые можно назвать религиозными. То, как современные научные теории игнорируют или обходят «аномалии», то есть набор фактов, не объяснимых с помощью данной теории или опровергающих ее основные положения, блестяще показано в работах Куна, Лакатоса, Макинтайра, Фейерабенда и ряда других авторов.

Понятие рационально организованного знания, доступного процедурам фальсификации и верификации, его непротиворечивость и важная роль эксперимента в процессе обоснования теоретического базиса, служит одним из стержневых структурных элементов «Западной» культуры. Наличие в той или иной «не-западной» культуре новоевропейской науки выступает в качестве одного из основных критериев отнесения данной культуры к обществам современного типа.

В этой связи представляется важным выделить ряд существенных аспектов проблемы сравнительного анализа культур «Востока» и «Запада», связанных с наличием или отсутствием в «не-западных» культурах научного знания, типологически сходного с новоевропейским. О. Шпенглер в «Закате Европы» утверждал, что поскольку каждая культура в момент своего возникновения создает уникальные интуиции пространства и времени, то и формы организации знания, возникающие на основе базовых интуиций, будут специфически присущими лишь данной культуре. Согласно Шпенглеру, понятия числа, материи, силы, движения, тела, энергии, элемента и т.д. в каждом возникающем «культурном организме» будут переопределяться заново для того, чтобы с их помощью

<sup>1</sup> ЛаФлер У. Карма слов. С. 173.

оказалось возможным получать ответы именно на те вопросы и решать такие проблемы, которые являются специфическими именно для данного культурно-исторического типа. Таким образом, научное знание для О. Шпенглера не универсально, для него существует столько «наук», сколько существует «культурных организмов» с их базовыми онтологиями. Он также полагает, что история, например математики, вообще написана быть не может, так как в действительности мы можем писать историю только «античной», «арабской», «европейской» или «дальневосточной» математики.

Второй подход связан с явно или неявно выраженной идеей «центральности» западноевропейской культуры, из которой проистекают два возможных «подвывода» относительно роли науки в сравнительном анализе культур. В соответствии с первым подходом, научное знание в силу универсальности и всеобщности своих оснований, инструментария и выводов не может быть непосредственно связано с какой-либо культурной спецификой. Может быть только одна всеобщая наука и не существует никакой «арабской», «китайской» и прочих национальных наук.

Второй «подвывод» связан с той точкой зрения, что научное знание универсально, но его возникновение стало возможным только в результате таких изменений в европейской «картине мира» в конце XVI–XVII века, которые выдвинули на первый план в сфере получения знания рациональность, доказательность и эксперимент.

Этой точки зрения придерживался выдающийся британский синолог и историк науки Джозеф Нидэм, автор фундаментального исследования по истории китайской науки – «Наука и цивилизация в Китае». По утверждению синоведа С.В. Зинина, анализирующего теоретические построения Нидэма, «современная наука для Нидэма – это сложное понятие, обозначающее качественный скачок в развитии мировой научной традиции. Современная наука подлинно интернациональна (экуменична или не-культурна): Нидэм решительно против того, чтобы ей предписывалась “национальность”. Можно говорить о греческой античной науке, можно говорить о европейской, китайской, индийской средневековой науке, но современная наука – просто “современна”. У нее нет национальных вариантов – где бы и в какой бы стране ни работал ученый, какой бы национальности он ни был – если он работает в методологической парадигме современной науки, продукт его творчества принадлежит и понятен всем»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука // Мир Будды и китайская цивилизация. Восточный альманах. М.: Толк, 1996. С. 175.

Согласно воззрениям Дж. Нидэма, возникновение современной науки в Европе было обусловлено сложным сплавом социально-политических, мировоззренческих и экономических факторов, возникшим на Западе в XVI–XVII веках. По его мнению, если бы сходная с европейской совокупность значимых факторов возникла, например, в китайской культуре, то она бы обусловила появление аналогичного европейскому современному типа научного знания. Суть социокультурной гипотезы Нидэма состоит в том, что именно переход западноевропейского общества от феодализма к капитализму обусловил появление нового типа знания. «Именно капитализм, с его одержимостью прибылью и повышением производительности труда, создал условия для функциональной обособленности и институционализации науки. Если бы капитализм возник первоначально в Китае, то китайская научная революция была бы неминуема, и в Китае впервые бы возникла современная наука – причем более совершенная, чем европейская»<sup>1</sup>.

Не вдаваясь за недостатком места в детальный разбор осуществленного Нидэмом концептуального анализа и фактологического описания китайской науки, выделим лишь проблемные стороны компаративистского исследования «европейской» современной и «восточной» науки.

Во-первых, в свете упомянутых выше работ Куна, Лакатоса, Макин-тайра, Куайна и Фейерабенда методологически сложно установить точные и определенные границы того типа организации и получения знания, который называется современной наукой, так же как и провести четкие границы между «научной» теорией и мифологическими построениями.

Так, среди ученых, занимавшихся сравнительным анализом структурных форм и методологии европейской и «не-западной» науки, существуют значительные разногласия в вопросе о том фундаменте, который лежит в основе современной науки. Так, английский синолог А.Ч. Грэм солидарен с позицией А. Эйнштейна, изложенной им в его письме, посвященном анализу оснований современной науки: «Развитие западной науки основано на двух великих достижениях: изобретении формальной логики греческими философами и открытием способа, как устанавливать причинные связи посредством систематических экспериментов»<sup>2</sup>. Впрочем, как указывает в комментариях к тезисам английского синоведа С.В. Зинин, «тезис о необходимости формальной логики для научной революции тут же опровергается Грэмом, в его анализе интерналистских

<sup>1</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука. С. 179.

<sup>2</sup> Там же. С. 184.

корней современной науки. Грэм справедливо замечает, что ее создателей интересовали доказательства – но не их формально-логическое обоснование. Логика для них всегда была синонимом средневековой схоластики, и годы научной революции поистине были “темными веками” для формальной логики, реабилитированной только в конце XIX века»<sup>1</sup>.

По мнению современного китайского историка науки Цянь Вэньюаня, в методологическом аспекте различие между китайской и современной науками заключается в уровне аксиоматизации – унифицированного понимания природных явлений на основе всеобъемлющих принципов, небольшой группы аксиом, чрезвычайно продуктивных в теоретическом отношении и устойчивых к проверке. Парадигмой такой аксиоматизации, необходимой и достаточной для возникновения современной науки, Цянь считает классическую (ньютоновскую) механику. Как утверждает Цянь, именно аксиоматизация, а не математизация (как полагал Нидэм и ряд других ученых) обусловили специфику современной науки.

Разногласия между философами и историками науки по поводу «несущего» принципа, обозначающего специфику и сущность современной науки, говорят об отсутствии на данный момент четких критериев, позволяющих определить сам принцип научности.

Таким образом, если принять тезис Фейерабенда, что у науки нет особого метода и что разделение науки и не-науки является искусственным построением, не совпадающим с реальным состоянием человеческого знания, то понятие современной науки как уникального порождения западноевропейской культуры не может быть использовано при сравнительном анализе «восточной» и «западной» культур. Ученый может проводить сравнительные исследования в сфере конкретных форм организации научного знания на «Востоке» и «Западе», опираясь на анализ соответствующих институтов, воспроизводящих и развивающих науку, зафиксировать их отсутствие, сравнивать методы и методологии, использующиеся в сфере конкретных наук, критерии истинности, иерархию дисциплин и системы образования в строго определенном историческом контексте.

Постановка проблемы специфики новоевропейской науки связана и для Европы, и в еще большей степени для «не-западных» обществ, не с проблемами достижения «истинного» знания о мире и не с наличием возможности практической реализации полученного знания вообще. Фокус внимания в сравнительных исследованиях «Востока» и «Запада»

<sup>1</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука. С. 190.

явно или скрыто был сосредоточен на таком типе знания, который действительно в течение нескольких столетий был уникально европейским. Действительно, как писал П. Фейерабенд, «первобытные племена имели более разработанные классификации животных и растений, чем современные научные зоология и ботаника, им были известны лекарства, эффективность которых изумляет медиков (в то же время фармацевтическая промышленность уже почувствовала здесь новый источник доходов). В древнекаменном веке существовала высокоразвитая астрономия, пользовавшаяся международной известностью. Эта астрономия была как фактуально адекватной, так и эмоционально подходящей, ибо она решала и физические, и социальные проблемы (чего нельзя сказать о современной астрономии) и была проверена очень простыми и изобретательными способами (сложенные из камней обсерватории в Англии и на островах Тихого океана, астрономические школы в Полинезии). Правда, не было коллективных посещений Луны, но отдельные индивиды, пренебрегая величайшими опасностями для души и психики, совершали путешествия от одной небесной сферы к другой, пока не достигали, наконец, того, что могли лицезреть самого Бога во всей его славе, в то время как другие совершали превращения в животных и вновь превращались в людей»<sup>1</sup>. В Китае существовала развитая математика, даже опередившая, по мнению Дж. Нидэма, западную, так как китайцы изначально были более склонны к алгебраическому мышлению (а не геометрическому), позволившему им гораздо раньше, чем в Европе, создать, например, совершенные методы решения систем уравнений<sup>2</sup>. Таким образом, не наука как таковая стала проблемой и вызовом для «Востока», а то знание, на основе которого стало возможным создание тяжелой индустрии и передовых технологий, обеспечивавших европейские колониальные армии абсолютным превосходством над «не-западными» народами. Проблемой для «Востока» стали такие формы западной науки, адепты которых разучились думать о чем-либо, кроме максимально осязаемого успеха в своих экспериментах над природой. Как заключал Карл фон Вайцзеккер, «экспериментирование означает осуществление власти над природой. Обладание властью оказывается последним доказательством правильности научного мышления (курсив мой. – М. Г.)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Фейерабенд П. Против метода. Очерк анархистской теории познания / Пер. с англ. М.: АСТ, 2007. С. 308–309.

<sup>2</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука. С. 182.

<sup>3</sup> Цит. по: Бибихин В.В. Новый ренессанс. М.: Наука; Прогресс-традиция, 1998. С. 142.

В этой связи интересна полемика П. Фейерабенда с английским философом науки Р. Гортоном, проводившим сравнительный анализ мифологий африканских народов и концепций современной науки. Гортон считает, что в отличие от современных научных теорий «центральные идеи мифа считаются священными, и об их безопасности заботятся. «Почти никогда не встречается признание в том, что чего-то не знают», а события, «которые бросают серьезный вызов признанной классификации», наталкиваются на «табу». Фундаментальные верования защищаются этой реакцией, а также механизмом «вторичных усовершенствований», которые, представляют собой серии гипотез *ad hoc*. С другой стороны, наука характеризуется «существенным скептицизмом», «открытостью» научной деятельности, существующего в ней плюрализма идей, а также того, что «все, нарушающее обоснованную категориальную систему или не вмещающееся в нее, не ужасает, не изолируется и не отбрасывается»<sup>1</sup>.

Полемизируя с этой интеллектуальной позицией, Фейерабенд выделяет ряд очень важных аспектов, утверждающих наличие большего сходства «научной» и «мифологической» форм познания мира и организации знания. По утверждению Фейерабенда, вопреки мнению Р. Гортона, в реальности «научный скептицизм сводится к минимуму; он направлен против мнений противников и против незначительных разработок собственных основных идей, однако никогда – против самих фундаментальных идей. Нападки на фундаментальные идеи вызывают такую же “табу”-реакцию, как “табу” в так называемых примитивных обществах». По словам Фейерабенда, «все то, что не охватывается обоснованной категориальной системой или считается несовместимым с ней, либо рассматривается как нечто совершенно неприемлемое, либо – что бывает чаще – просто объявляется несуществующим. “Примитивные” мыслители обнаруживают гораздо более глубокое проникновение в природу познания, нежели их “просвещенные” философские соперники. Поэтому необходимо пересмотреть наше отношение к мифу, религии, магии, колдовству и ко всем тем идеям, которые рационалисты хотели бы навсегда стереть с лица земли (без попытки их более глубокого рассмотрения – типичная “табу”-реакция)»<sup>2</sup>.

Сравнивая китайскую науку с европейской, Дж. Нидэм и американский синолог Н. Сивин описывали специфическую структуру китайской науки, обусловленную социальной структурой китайского общества. В ней, как указывает С.В. Зинин, «различались науки ортодоксальные,

<sup>1</sup> Фейерабенд П. Против метода. С. 298.

<sup>2</sup> Там же. С. 298–299.

полуортодоксальные и неортодоксальные. К ортодоксальным наукам относилась прежде всего астрономия. Статус этой науки в аграрном обществе, религиозная система которого была неразрывно связана с космологией, был очень высок – настолько высок, что иногда астрономия попадала в разряд тайной науки. В такие периоды заниматься ей разрешалось лишь специально уполномоченным на то лицам, прочие же любители астрономии могли угодить за свои исследования в тюрьму. Не менее высокий статус имела и математика, от которой не отставала физика – обе науки имели важные инженерные приложения.

Наиболее яркий представитель неортодоксальной науки – алхимия. Ей занимались преимущественно даосы и отшельники. Конфуцианскому ученому заниматься алхимией считалось зазорным, хотя людей, статус которых (или богатство) позволял им встать выше общественного мнения, в тюрьму за занятия алхимией не сажали. Медицина занимала промежуточное положение: общество не могло обойтись без врачей, однако через фармацею она была связана с деятельностью алхимиков и даосов»<sup>1</sup>.

Таким образом, проводится различие между «идеологизированной» китайской наукой и «свободной от идеологии» европейской. Столь категоричное противопоставление «идеологизированной» и «неидеологизированной» науки как одного из аспектов различия «Востока» и «Запада» представляется неадекватным. Даже если не брать в расчет *a priori* идеологизированные гуманитарные науки, то и в сфере познания природы обнаружится зависимость, во-первых, от заинтересованности государственных и частных структур в поддержке именно этих, а не каких-либо иных видов исследований, а во-вторых, в зависимости научной деятельности от господствующих в данный момент теоретических парадигм и поддерживающих эти парадигмы научных авторитетов.

Кроме того, проведение четко обозначенных границ между «восточной» и современной наукой возможно только в результате форсированной генерализации «рациональных» оснований новоевропейской науки и подчеркивания зависимости от религиозных и философских воззрений «традиционных» наук Китая, Индии и Греции. Работы Куна, Фейерабенда, Макинтайра и других убедительно демонстрируют роль «иррациональных» факторов, влиявших и влияющих до сих пор на развитие современной науки.

Нельзя сбрасывать со счета и тот факт, что нередко обладающий прекрасной филологической подготовкой западный синолог, индолог или египтолог просто не обладает необходимыми знаниями в области

<sup>1</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука. С. 177.

астрономии, математики, физики, химии, биологии или медицины, чтобы отделить религиозно-философскую составляющую той или иной «восточной» концепции от ее «научного» или рационального содержания.

Так же обстоит дело, если сравнивать современную науку и традиционное знание по критериям эффективности практического применения и получения ожидаемого результата. В этом случае можно заметить, что при рассмотрении современной науки с этой точки зрения не принимаются во внимание те ее формы, концепции и аспекты, которые оказались заведомо тупиковыми или неверными. Достаточно сказать, что вплоть до XVIII века европейская медицина, опиравшаяся на «научную» теорию, практически не располагала никакими эффективными методами лечения, в большинстве случаев полагаясь на «пользу» кровопускания. И напротив, египетская, тибетская, китайская, индийская, арабская медицины, опиравшиеся на оригинальный натурфилософский базис, справлялись с лечением тех заболеваний, перед которыми европейская медицина оказывалась бессильна.

Внимательное изучение представителями современной «научной» медицины «не-западной» медицинской теории и практики и внедрение в современную терапию таких презируемых еще столетие назад «восточных» практик, как иглоукалывание, прижигание, различные виды массажа, элементов медитативных практик, дыхательных упражнений и многих других демонстрирует пересмотр представлений о том, что вне науки не существует подлинного познания.

Следует подчеркнуть, что дихотомные типологии культур Востока и Запада как раз могут послужить классической иллюстрацией игнорирования «культурных» аномалий, не укладывающихся в прокрустово ложе абстрактных и политически ангажированных схем.

Как правило, при анализе подобных концептуальных построений редко учитываются политические, военные, национальные и социальные основания научного проекта, которые определяют, например, такие важные его составляющие, как источники финансирования и отсюда соответствующее интересам заказчиков содержание. Следует учитывать, что любой автор является носителем культуры своего времени и несвободен от определенных политических, национальных и религиозных предрассудков, с которыми добросовестный исследователь пытается бороться. В гуманитарной сфере значительное влияние на отношение к изучаемому объекту могут оказать личные обстоятельства автора, его социальный статус и материальное положение.

Прямой военный заказ стал основой одного из классических исследований, на этот раз в сфере культурной антропологии. Работа американского

культурного антрополога Рут Фултон Бенедикт «Хризантема и меч. Модели японской культуры» (1946), ставшая первым глубоким компаративистским исследованием поведенческих моделей и ментальных установок японцев и представителей западной культуры, была выполнена по заказу военного ведомства США. Как утверждала сама Р. Бенедикт, «в 1944 году я получила задание изучить Японию. Меня попросили использовать все возможные методики, которыми я владела как культурный антрополог, для того чтобы выяснить, что представляют собой японцы. Этим ранним летом как раз начиналось наше масштабное наступление на Японию, которому предстояло развернуться во всю мощь»<sup>1</sup>.

В связи с этим, как констатирует Р. Бенедикт, «перед нами непрерывно возникали трудноразрешимые вопросы. Что предпримут японцы? Возможна ли их капитуляция без вторжения? Следует ли подвергать бомбардировке императорский дворец? Чего можно ожидать от японских военнопленных? Как вести пропаганду в отношении японских войск и народа, чтобы сохранить жизни американцев и ослабить решимость японцев сражаться до последнего человека? Среди знатоков Японии возникали острые разногласия»<sup>2</sup>. В частности, одним из «научных» вопросов, обсуждавшихся «знатоками Японии», был такой: «возможна ли в Японии революция по типу французской или русской, прежде чем станет возможным примирение воюющих народов? Кто может ее возглавить? *Является ли альтернативой поголовное уничтожение японцев?* (курсив мой. – М. Г.). Наши суждения сильно расходились»<sup>3</sup>.

Контекст, в соотнесении с которым осуществлялась работа американских экспертов-японистов и культурантропологов, был, по словам Р. Бенедикт, следующим: «Японцы – самый чуждый из всех врагов, с которыми Соединенным Штатам когда-либо приходилось вести широкомасштабную войну. Ни в какой другой войне с серьезным противником не возникала необходимость учитывать *столь разительные отличия в образе мысли и действия* (курсив мой. – М. Г.). Так же как Царская Россия в 1905 году, мы сражались с хорошо вооруженной и обученной нацией, не принадлежавшей к западной культурной традиции. Для японцев будто бы вовсе не существовали те военные конвенции, *которые в западных странах считались соответствующими человеческой природе* (курсив мой – М. Г.)»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры / Пер. с англ. 2-изд. СПб.: Наука, 2007. С. 43.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 41.

Здесь любопытно заметить, что исследование моделей японской культуры словно бы «произрастает» из пропагандистской установки, свойственной не только США, но и всем воюющим странам во все времена: «демонизации» образа врага. Враг производит действия, «не соответствующие человеческой природе», следовательно, реализация выше упомянутой Р. Бенедикт альтернативы в виде поголовного уничтожения японцев как нелюдей избавляет потенциальных исполнителей от угрызений совести. Для военно-политических идеологов и пропагандистов характерно развертывание силлогизма: «Враг сущностно отличается от нас, его ценности прямо противоположны нашим, то, что является нормой для нас, для него аномалия, мы люди, следовательно, наши враги, придерживающиеся противоположной системы ценностей, не являются человеческими существами». Рассмотрение характера и методов ведения войны противоборствующими сторонами, включая нацистские лагеря уничтожения, американские бомбардировки Дрездена, Токио, термоядерные удары по Хиросиме и Нагасаки, в результате которых погибло около миллиона жителей этих городов, не считая бомбежек населенных пунктов, не получивших такого исторического резонанса, заставляют думать, что действия, не соответствующие человеческой природе, были свойственны не только и, может быть, не столько японцам.

С точки зрения Р. Бенедикт, для того чтобы знать, до какой степени японское правительство может рассчитывать на свой народ, следует попытаться понять характер японского мышления и эмоций и закономерности их формирования. Исследователю необходимо уяснить стоящую за действиями и мнениями японцев мотивацию. «Для этого, – отмечает Р. Бенедикт, – на время следовало забыть о том, что мы американцы (то есть нормальные люди. – М.Г.) и удержаться от соблазна считать, что в той или иной ситуации они будут поступать так же, как мы (то есть в соответствии с человеческой логикой и эмоциями. – М.Г.)»<sup>1</sup>.

То, что оценка научной теории зачастую ставилась в прямую зависимость от идеологии не только в тоталитарных странах, но и в «свободном мире», иллюстрирует высказывание американского историка Ч. Джиллиспи о многотомном труде уже упоминавшегося британского синолога Дж. Нидэма «Наука и цивилизация в Китае». Джиллиспи писал: «Мне ничего неизвестно о Китае, но я знаю, что работы марксистов по истории науки на Западе ненадежны, что следует из самой природы марксистской историографии. Нидэм – марксист, и его работы – это марксистская история

<sup>1</sup> Бенедикт Р. Хризантема и меч. С. 44.

китайской науки, сформированная марксизмом с начала и до конца. Поэтому нидэмовская концепция истории китайской науки ненадежна»<sup>1</sup>.

Ярко выраженная идеологическая подоплека научной теории может быть обнаружена даже в столь далекой от актуальных политических проблем сфере исторической науки, занимающейся рассмотрением проблем социально-политического и экономического уклада древневосточных обществ. Имеются в виду научные дискуссии, развернувшиеся в нашей стране и за рубежом по поводу так называемого «азиатского способа производства» и «восточной деспотии».

На отличия в социально-политическом и экономическом устройстве восточных обществ, в первую очередь Индии, Персии и Турции и Западной Европы, обращали внимание уже первые европейские путешественники, ученые и миссионеры, жившие и работавшие в этих странах.

Открытие особого «азиатского» экономического уклада, неразрывно связанного с определенным типом социально-политической организации общества, принадлежит французскому врачу и путешественнику Ф. Бернье, который провел в качестве придворного врача при дворе Великого Могола Аурганзеба, единоличного правителя Индостана, почти восемь лет (1659-1667). Его записки, опубликованные впервые в Париже в 1670 (Т. 1 и Т. 2) и 1671 (Т. 3 и Т. 4) годах под названием «История последних политических потрясений в государствах Великого Могола», имели колоссальный успех у образованной французской публики и выдержали огромное количество переизданий. Достаточно сказать, что к 1833 году книга Ф. Бернье выдержала 29 изданий на всех важнейших языках Европы<sup>2</sup>. Труд Бернье с приложениями в виде писем ряду французских адресатов представляет собой уникальный источник по истории, географии, климатологии, социально-политическому, экономическому и военному устройству империи Великих Моголов XVII века. Кроме того, из труда Бернье можно почерпнуть сведения о культовых установлениях, ремеслах, искусстве, состоянии образования и уровне научных знаний, религиозных и этнических традициях «мультикультурного» населения Индостана.

В письме к тогдашнему министру финансов Франции Кольберу, целью написания которого был всесторонний анализ экономического и военного потенциала империи Великих Моголов, Бернье, сравнивая социально-

<sup>1</sup> Зинин С.В. Джозеф Нидэм и китайская наука. С. 183.

<sup>2</sup> Семенов Ю.И. Франсуа Бернье и проблема «азиатского» (политарного) способа производства // *Бернье Ф. История последних политических потрясений в государстве Великого Могол* / Пер. с фр. М.: Гос. публичная историческая библиотека России, 2008. С. 14.

политические и экономические уклады Франции и Индии, отмечает в качестве важнейшего различия тот факт, что в империи Моголов правитель является «единственным собственником всех земель в государстве». Представляя французскому министру свои выводы относительно индийского социально-экономического устройства, Бернье акцентирует внимание на системном соответствии отсутствия в империи Моголов крупной частной собственности на основное средство производства – землю и политическим произволом представителей государственного аппарата.

Бернье указывал: «Отсюда, однако, возникает важный вопрос, а именно: не было ли бы более целесообразным не только для подданных, но и для самого государства и государя, чтобы этот последний, как в наших государствах и королевствах, не являлся единственным собственником всех земель в государстве, чтобы у частных лиц было, как у нас, «мое» и «твое»? Что касается меня, то после тщательного сопоставления состояния наших королевств, где существует иго «мое» и «твое», с состоянием иных государств, где его нет, я пришел к убеждению, что для самого государя гораздо лучше и целесообразнее, чтобы было так, как в наших странах, ибо в тех государствах, где устроено иначе, золото и серебро исчезают тем путем, как я указал. Нет почти никого, кто был бы обеспечен от насилия этих тимариотов, губернаторов и откупщиков»<sup>1</sup>.

Обобщая современную ему политическую и экономическую ситуацию на Ближнем и Среднем Востоке, Бернье подчеркивает, что «эти три государства – Турция, Персия и Индостан, – уничтожив понятия «мое» и «твое» по отношению к земельным владениям, что является основой всего, что есть в мире ценного и прекрасного, поневоле очень похожи друг на друга и имеют один и тот же недостаток: рано или поздно их неизбежно постигнут те же бедствия, та же тирания, то же разорение, то же опустошение.

Итак, не дай бог, чтобы наши европейские монархи стали собственниками всех земель, которыми владеют их подданные. Тогда их государства оказались бы далеко не в том состоянии, в котором они находятся, не такими обработанными, населенными, хорошо застроенными, богатыми, культурными и цветущими, какими мы их видим теперь»<sup>2</sup>.

Бернье полагает, что отсутствие частной собственности на основное средство производства аграрного Востока – землю, – является фактором, существенно замедляющим процессы развития производства. У людей, не являющихся собственниками земли, которую они обрабатывают, нет

<sup>1</sup> Бернье Ф. История последних политических потрясений в государстве Великого Могола. С. 287.

<sup>2</sup> Там же. С. 292.

никаких стимулов для повышения урожайности, внедрения более эффективных методов хозяйствования, так как в любой момент, по прихоти тирана, они могут потерять все, что имеют. Бернье утверждает: «Земля обрабатывается почти исключительно из-под палки, а следовательно, очень плохо, многие истощаются и делаются совершенно непригодными, так как не находится никого, кто мог бы и хотел нести расходы по содержанию в порядке канав и каналов для стока вод и на проведение их в поля, которые в них нуждаются; нет также никого, кто бы интересовался постройкой домов и ремонтом тех, которые разваливаются»<sup>1</sup>.

По мысли Бернье, экономическое бесправие на Востоке порождает политический и правовой произвол власти. Крупная земельная собственность в Европе определяет существование целых территорий, исключенных из прямой юрисдикции верховной власти, и создает экономический базис для политической оппозиции. Бернье считает, что наличие крупных земельных собственников наряду с центральной властью создает ситуацию конкуренции внутри правящей элиты, откуда основная масса населения страны может извлекать свои выгоды, например, в зависимости от ситуации, апеллировать по каким-либо спорным вопросам либо к государственному чиновнику, либо к муниципальным органам, находящимся под юрисдикцией местного магната.

Отсутствие в государстве крупной частной собственности на средства производства лишает гипотетическую оппозицию, которая могла бы возникнуть в восточных империях, всякого материального базиса и возможности отстаивать независимую от правительственной точки зрения по ключевым политико-экономическим проблемам. В подобной ситуации заговор или открытый мятеж являются единственными формами проявления несогласия с текущей политикой, из-за отсутствия политических механизмов разрешения конфликтных ситуаций.

После Бернье специальному изучению специфики «восточной», в первую очередь индийской, экономики посвятили свои труды лейтенант-полковник на службе Ост-Индской компании Александр Доу, автор трехтомной «Истории Индостана» (Т. 1-2 – 1768; 1770; Т. 3 – 1772) и Джеймс Грант, написавший «Исследование природы земиндарского землевладения, в земельной собственности Бенгалии» (1790). Сходные с мыслями Ф. Бернье воззрения о структуре «азиатского» экономического уклада развивались в обобщающих работах Чарлза Паттона «Влияние собственности на общество и государство» (1797) и его брата Роберта Паттона

<sup>1</sup> Бернье Ф. История последних политических потрясений в государстве Великого Могола. С. 288.

«Принципы азиатских монархий, политически и экономически исследованные и противопоставленные тем, что действовали в монархиях Европы» (1801)<sup>1</sup>.

У концепции Бернье о существовании на Востоке особого экономико-политического уклада было немало критиков. Так, Вольтер в работе «Опыт о нравах и духе народов» (1756; 1769), обрисовав широкую картину всемирной истории, утверждал, что в Османской империи, Персии, Индии, Монголии, а также в Перу и России существовали феодальные порядки. Английский исследователь Р. Паттон на основании опыта пребывания в Индии пытался внести существенные коррективы в теоретические построения Бернье. Кроме собственности на землю монарха, которую он называет абсолютной (*absolute property*), он отмечает существование на Востоке еще и другого вида собственности на ту же самую землю, которую он называет владельческой (*possessory property*). Владельческую собственность Паттон связывает с обязанностью земледельца платить ренту с земельного дохода, «которая, будучи фактически фундаментально наследственной, а также передаваемой, по существу представляет собой подлинную собственность, но при этом всегда подчиненную и зависящую от человека, который является абсолютным собственником того же самого объекта»<sup>2</sup>.

Академическая проблема наличия или отсутствия некоей специфики в экономическом устройстве восточных обществ приобрела сначала идеологический, а затем и политический оттенок в связи с концептуальными разработками К. Марксом и Ф. Энгельсом проблемы «азиатского способа производства». Существование особой «восточной» формы собственности на средства производства и порожденной ею специфической социально-политической структуры стало для К. Маркса своеобразным теоретическим вызовом. Отечественный исследователь проблем «азиатского способа производства» Ю.И. Семенов отмечает, что во всех работах, посвященных классовому обществу, К. Маркс и Ф. Энгельс «исходили из того, что основой эксплуатации человека является частная собственность на средства производства вообще, а в странах с господством земледелия – частная собственность на основное средство производства – землю. Отсюда с неизбежностью следовало, что там, где не было частной собственности на средства производства, не могло быть ни эксплуатации человека человеком, ни общественных классов. Но несомненным фактом было существование на Востоке эксплуатации человека человеком и тем

<sup>1</sup> Семенов Ю.И. Франсуа Бернье... С. 25.

<sup>2</sup> Там же. С. 26.

самым подразделение человеческого состава общества на эксплуататоров и эксплуатируемых»<sup>1</sup>.

С победой Октябрьской революции и установления большевистского режима дискуссия об «азиатском способе производства» из научной сферы почти полностью переместилась в идеологическую. Те марксистские отечественные и коминтерновские теоретики и ученые, которые отстаивали историческое существование особого «восточного типа экономики», к коим можно отнести Н.И. Бухарина, Августа Тальгеймера, П.И. Кушнера (Кнышева), Дж. Пеппера (Й. Поганя) и Л.И. Мадьяра (Л. Мильхофера), были обвинены в отходе от материалистического понимания истории. Разгоревшаяся в 20-е годы дискуссия об «азиатском способе производства» в начале 30-х годов была прекращена волевым решением правящей большевистской верхушки. Ее участники, занявшие «неверные» научные позиции, были репрессированы, часть из них была расстреляна или отправлена в лагеря, другая часть была вынуждена «покаяться» и впредь работать под бдительным присмотром «компетентных органов».

Вторая волна «восточной» дискуссии разгорелась в СССР и социалистических странах Восточной Европы в 60-е годы XX века. Но в новой сравнительно с 30-ми годами «оттепельной» ситуации ученых, рассматривавших «азиатский способ производства» как один из реально существовавших в истории типов обществ, обвиняли в стремлении «опрокинуть все стройное здание материалистического толкования истории», а их выступления приравнивались к «усиленным нападкам наших идеологических противников»<sup>2</sup>.

Дискуссия об «азиатском способе производства» стала настоящим «камнем преткновения» для марксистских теоретиков и идеологов по целому ряду причин. Утверждение о наличии особого «восточного» экономического и социально-политического уклада оставило под вопросом марксистскую концепцию эксплуатации, порождаемую частной собственностью на средства производства и неразрывно связанную с ней классовой структурой общества. Кроме того, «азиатский способ производства» был классической «аномалией» для теории «общественно-экономических формаций». Он если не «подрывал», то существенно корректировал стройную теорию общественной эволюции, предложенную К. Марксом, в сторону «не линейности» и вариативности путей исторического развития человечества.

Запрет, наложенный на теорию «азиатского способа производства» руководителями советской идеологизированной науки, объяснялся,

<sup>1</sup> Семенов Ю.И. Франсуа Бернье... С. 41.

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

помимо всего, еще и почти религиозным отношением к теоретическому наследию Маркса и Энгельса. Корпус текстов, составивших «священное писание» марксизма, был объявлен непогрешимым, хотя у самих Маркса и Энгельса окончательной ясности по поводу «азиатского способа производства» не было. Любой исторический, экономический и прочий материал, ставивший под сомнения выводы «основоположников», подлежал строгому запрету.

Но был у концепции «азиатского способа производства» еще один, возможно, наиболее неприятный для советских идеологов аспект, широко развернутый немецким историком Карлом Августом Виттфогелем (1896–1988). Немецкий историк, один из признанных крупнейших знатоков социально-экономической истории древнего и средневекового Китая, в 20–30 годы XX века был одним из активных членов Коммунистической партии Германии. Накануне прихода к власти нацистов Виттфогель в конце 1932 года прекращает членство в рядах КПП, хотя согласно его показаниям, данным в 1951 году в разгар маккартизма на слушаниях сенатской комиссии, и «после выхода из партии продолжал придерживаться коммунистических взглядов».

Определенным научным скандалом стала опубликованная им 500-страничная монография «Восточный деспотизм. Сравнительное изучение тотальной власти». Эта работа была не только запрещена в Советском Союзе, где выдавалась по особому разрешению из «спецхрана», но и вызвала неоднозначную реакцию в Соединенных Штатах, где К. Виттфогель жил и работал с 1939 года.

В основе теории «восточной деспотии» Виттфогеля лежит утверждение, что в древних и средневековых империях Востока не правитель был единственным собственником земли. У средств производства на Востоке, главным из которых была земля и водные ресурсы, был коллективный деперсонализированный собственник – правящая бюрократия. Виттфогель полагал, подчеркивает отечественный исследователь Г. Пиков (на его статью я буду опираться в последующем изложении), что восточное общество – не знающее частной собственности, не располагает и ее порождением – классовой структурой.

Основа «восточной деспотии» – «внеклассовое деспотическое государство», правящий слой которого составляет государственный бюрократический аппарат. В таком государстве существуют лишь два класса: первый – это коллективный собственник на средства производства в лице бюрократического аппарата, члены которого все вместе (но ни один из них в отдельности) владели основными ресурсами аграрной цивилизации – землей и водой. Второй – управляемый класс, лишенный

доступа к средствам производства, – это земледельцы, ремесленники, торговцы, рабы.

Государственная власть в подобном обществе носит абсолютистский, автократический характер, это – тотальная власть, подчиняющая себе все и всех. Исследуя творчество Виттфогеля, Г. Пиков, делает вывод, что государственная власть в «восточной деспотии» выполняет две основные функции: организационную (в эту функцию Виттфогель включает организацию хозяйства и организацию вооруженных сил) и функцию присвоения доходов. Автор определяет деспотизм как политический режим, характеризующийся тремя признаками:

1. Неограниченная власть правителя, опирающаяся на правящую бюрократию.

2. Большая роль государства в экономической жизни страны.

3. Слабость общества по сравнению с государством, которое облакает властью отдельных лиц или группы людей<sup>1</sup>.

Как писал Виттфогель, носитель верховной власти не ограничен ни культурными традициями, ни естественным правом, так как в обществе отсутствуют институты или группы населения, которые могли бы послужить ему противовесом. Обожещаемая деспотическая власть поддерживается постоянной армией, полицией и бюрократией. Абсолютное подчинение обязательно для каждого подданного<sup>2</sup>.

Согласно Виттфогелю, «восточное общество» представляет собой онтологическую противоположность «западному» в силу своей неспособности к внутриобусловленным изменениям. «Гидравлические» империи, т.е. основанные на ирригационном земледелии общества, где правящая бюрократия осуществляет финансирование, планирование, организацию и контроль за дорогостоящими и трудоемкими работами по сооружению и поддержанию в надлежащем порядке каналов, плотин и других необходимых сооружений, демонстрируют высочайшую степень структурной устойчивости «властной вертикали». Как показывает история «восточных обществ», ни внешние вторжения, ни внутренние перевороты не способны уничтожить «архетипическую структуру», социально-политический каркас «гидравлической империи», которая, как Феникс из пепла, воскресает после любых катаклизмов.

Виттфогель утверждает, что «восточные деспотии» были не в состоянии самостоятельно прийти не только к капитализму, но и к феодализму.

<sup>1</sup> Пиков Г.Г. Карл Август Виттфогель // [http://www.pseudology.org/people/Wittfogel\\_KA.htm](http://www.pseudology.org/people/Wittfogel_KA.htm) [Интернет-ресурс. С. 8].

<sup>2</sup> Там же.

Он отвергает даже саму постановку вопроса о том, что в Китае еще до «воздействия Запада» могла возникнуть тенденция к зарождению капитализма. Вместо понятия динамического «развития» культуры, характерного лишь для западноевропейской цивилизации, для «восточных обществ» Виттфогель предлагает использовать понятия «трансформации» или «свободы выбора». «Трансформация» означает вариативные изменения одной и той же «восточной модели» в соответствии с влиянием на «деспотический архетип» власти региональных, национальных и технических факторов, определяющих, какое конкретное воплощение обретет именно в данную эпоху и у данного народа «изначальная» модель тотального господства. Абсолютное государство, пронизывающее все сферы жизнедеятельности общества, выступает в качестве доминантного фактора всех культурных трансформаций. В условиях отсутствия самостоятельных, независимых от государства политических, экономических и, как следствие, культурных групп, определяет отсутствие динамики развития «гидравлической цивилизации», так как интенсивность культурных, социальных и прочих изменений определяется наличием разнородных конкурирующих социальных страт. «Восточные общества», как указывал Виттфогель, могут столкнуться с определенными социальными конфликтами внутри себя, но не с классовой борьбой. Многовековая борьба крестьянства в странах средневекового Востока – не классовая борьба, ибо Виттфогель не считал восточное крестьянство классом<sup>1</sup>. По словам Виттфогеля, «классовая борьба – это роскошь полицентрических и свободных обществ Запада»<sup>2</sup>.

Исходя из вышесказанного, «восточные общества» исчерпывают свои творческие возможности уже на ранней стадии развития. Зрелость знаменует начало застоя и даже прямой регресс. На последней стадии своего существования «традиционное общество оказывается на более низком уровне развития, чем вначале»<sup>3</sup>.

Понятие «свободы выбора» означает, что люди в определенных исторических условиях располагают свободой выбора того или иного исторического пути. В «восточных» империях народы, их населяющие, в любых переломных исторических ситуациях неизменно делают свой выбор в пользу деспотической власти, в отличие от западных народов, непоколебимо приверженных «свободе»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Пиков Г.Г. Карл Август Виттфогель // [http://www.pseudology.org/people/Wittfogel\\_KA.htm](http://www.pseudology.org/people/Wittfogel_KA.htm) [Интернет-ресурс. С. 9].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 10.

<sup>4</sup> Там же. С. 9.

Так, в «Восточном деспотизме» Виттфогель утверждал онтологические различия, существовавшие между «восточным» и «западным» обществом.

«Восточная деспотия» – вне истории, это некая «метаисторическая» категория, структура, тип экономики и социально-политической организации, «дрейфующий» по истории и самовоспроизводящийся у различных наций и народов. У «восточного» общества нет ни истории, ни классов, ни классовой борьбы, как на Западе, оно не знает западных понятий «развития» и «прогресса», поскольку, в отличие от Западной Европы, не совершенствовалось, а лишь последовательно деградировало.

Идеологический потенциал теории Виттфогеля налицо, и он прекрасно отдавал себе в этом отчет, поскольку одной из исторических форм, воспроизводящих «восточную деспотию» в классическом виде, являлась сначала Царская, а затем Советская Россия, и настаивает на неевропейском характере русской политической традиции. Историю Руси-России он толкует как «окраину» Запада в киевский период, а после монгольского завоевания, когда монголы «имплантировали» внутрь русского социально-политического организма модель «восточной деспотии», заимствованную ими в Китае, она превратилась в культурную «окраину» восточного мира. Для России, как писал Виттфогель, «характерен одноцентровый... полумаргинальный деспотизм». Спустя «девять месяцев после падения полуправленческого аппаратного государства, созданного царизмом, большевистская революция расчистила дорогу тотально-управленческому аппаратному государству СССР»<sup>1</sup>.

По сути, «Восточная деспотия» Виттфогеля представляет собой не некое существовавшее в реальности «восточное» общество или государство, а он стремится, скорее, представить квинтэссенцию, глубинную сущность «восточности», которая представляет собой торжество государственной машины над самой природой человека, стремящейся к свободе и реализации своей уникальной и неповторимой личностной составляющей. «Восточная деспотия» отрицает право человека на частную, независимую от государственного контроля жизнь, на такие отношения мужчины и женщины, которые были бы личным делом двоих, а не реализацией неких государственных установок или задач. Сущность «восточной деспотии» в том, что она дегуманизирует человека, превращая его в «винтик», «деталь» отлаженного государственного механизма. Метафорическое изображение «восточной деспотии» – муравейник, где «муравьи-рабочие»,

<sup>1</sup> Пиков Г.Г. Карл Август Виттфогель // [http://www.pseudology.org/people/Wittfogel\\_KA.htm](http://www.pseudology.org/people/Wittfogel_KA.htm) [Интернет-ресурс. С. 11].

абсолютно неразличимые в своей индивидуальности, неустанно трудятся под присмотром «воинов», воплощая какие-то грандиозные проекты.

У Виттфогеля далеко не случайно в основе складывания государственности лежат ирригационные работы. Он считал, что «развитие технологии ирригации в Египте и Месопотамии привело к прогрессу во многих других областях: возникает соперничество за контроль над водными ресурсами; выросла производительность труда; были разработаны более совершенные ирригационные системы; появилась бюрократия, управляющая рабочей силой; наконец, сформировалась государственная надстройка»<sup>1</sup>.

Не только Виттфогель, но и другие исследователи «восточных деспотий», например Курт Мендельсон, отмечали в качестве истока зарождения государственности какие-либо грандиозные общественные работы. Государственный аппарат «гидравлической цивилизации» как раз и складывается на основе той социальной группы, которая обеспечивала планирование, контроль, учет и распределение ресурсов при выполнении задач масштабного строительства, будь то ирригационные каналы, египетские пирамиды или шумерские зиккураты. В соответствии со взглядами немецкого исследователя К. Мендельсона (1974), именно строительство пирамид обеспечило образование прочной государственности в Египте эпохи Древнего царства. В соответствии с его концепцией, в сезон разлива, длившийся три месяца, земледельческие работы в деревнях замирали. Пользуясь этим, фараон привлекал тысячи земледельцев для работ по добыче камня в карьерах, его транспортировке и строительству пирамид. Эта ситуация усиливала зависимость обитателей Нильской долины друг от друга, а также от государственных чиновников, занимавшихся перераспределением пищи и организации труда. Главное здесь то, что строительство монументальных сооружений способствовало, по К. Мендельсону, новой структуре организации людей – такой структуре, при которой управляемый государством труд мог быть направлен на выполнение государственных работ»<sup>2</sup>.

Коррелирует с концепциями Виттфогеля и Мендельсона труд американского теоретика архитектуры и урбанизации Л. Мамфорда «Миф машины». В последних главах этой работы автор в основном в русле и под влиянием концепции Виттфогеля анализирует огромный потенциал принудительной силы, существовавший в «восточных» империях. По мнению Мамфорда, в первую очередь сакральный статус восточного правителя

<sup>1</sup> Ламберг-Карловски К., Саблов Дж. Древние цивилизации: Ближний Восток и Мезоамерика / Пер. с англ. М.: Наука, 1992. С. 129.

<sup>2</sup> Там же. С. 135.

обеспечивал первоочередную мотивацию выполнения масштабных государственных проектов. Он отмечал, что в течение жизни лишь одного поколения людей в Египте выросли рукотворные горы. Мамфорд полагает, что выполнение столь грандиозных задач стало возможным благодаря созданию восточными правителями первой в истории человечества машины. Детали этой «архетипической» машины состояли не из дерева, металла или пластмассы, а из людей. Мамфорд определяет машину, созданную восточными правителями, следующим образом: «Если машину можно определить... как сочетание сопротивляющихся частей, каждой из которых отводится особая функция, действующее при участии человека для использования энергии и для совершения работы, – то тогда огромную рабочую машину можно с полным основанием называть настоящей машиной: тем более что *ее компоненты, пусть они состоят из человеческих костей, жил и мускулов, сводились к своим чисто механическим элементам и жестко подгонялись для выполнения строго ограниченных задач* (курсив мой. – М. Г.)»<sup>1</sup>.

Для Виттфогеля, Мамфорда, Ф. фон Хайека Октябрьская революция 1917 года была «первой в XX веке попыткой модернизировать “восточную мегамашину” подавления». Советская Россия есть возврат к полноте «гидравлических порядков» на базе современной индустрии<sup>2</sup>.

Действительно, если отвлечься от исторической специфики того или иного «восточного» общества, то в Советском Союзе можно было найти все классические структурные составляющие «гидравлической деспотии». Во-первых: сакральный правитель, выступающий в качестве верховного распорядителя коллективной собственности правящего класса бюрократов, во-вторых: «надклассовый» государственный аппарат, носитель некоего «сакрального» абсолютного знания о мире и человеке, задающий рабочую «программу» «мегамашины подавления» и миллионы подвластных рабов, лишенных не только человеческих прав, но и человеческих качеств. В сталинской России наличествовали даже грандиозные стройки каналов, на которых трудились сотни тысяч рабов.

Воспроизводство «восточных деспотий» в конкретных исторических условиях того или иного общества обеспечивается благодаря наличию в человеческой культуре «блуждающих» (free-floating) элементов, подобно вирусам, способным «проникать» в общества с различной экономической и социальной структурой<sup>3</sup>. Один раз осуществив «свободный»

<sup>1</sup> Мамфорд Л. Миф машины / Пер. с англ. М.: Логос, 2001. С. 252.

<sup>2</sup> Ликов Г.Г. Карл Август Виттфогель. С. 11.

<sup>3</sup> Там же.

исторический выбор в пользу «восточной деспотии», общество оказывается неспособным к обусловленным имманентной логикой развития прогрессивным изменениям, которые могут быть произведены лишь под давлением свободного и динамичного Запада.

Характерно, что не только в СССР, где книга Виттфогеля, и ссылки на нее были запрещены, но и в Западной Европе и Соединенных Штатах «Восточная деспотия» была воспринята не столько научно, сколько идеологически. Одним специалистам по истории Востока (Л. Шапиро, М. Белов, О. Спейт) чрезвычайно импонировало очевидно прослеживающееся в книге Виттфогеля противопоставление «деспотического Востока» «демократическому» Западу. Для других, в числе которых был и А. Тойнби, неприемлемым было стремление Виттфогеля применить к истории стран Востока марксистские тезисы об определяющей роли производства по отношению к остальным формам общественной жизни<sup>1</sup>.

Западноевропейские и американские исследователи, исключая, пожалуй, Л. Уайта, отдававшего приоритет уровню развития технологии как главному фактору, определяющему динамику культурной системы, основной акцент делали на социальных и ментальных структурах. Значимость, придававшаяся Виттфогелем климатическим и экологическим факторам, то есть естественной среде обитания (относительно генезиса восточных цивилизаций бассейны великих рек, обусловивших их «гидравлический» характер), была неприемлема по идеологическим соображениям. Виттфогеля обвиняли в редукционизме, в стремлении вывести генезис восточной государственности из фактора необходимости ирригации для сельских и городских общин, обитавших в бассейнах великих рек: Нила, Тигра, Евфрата, Хуанхэ, Янцзы и Инда.

Но американские и западноевропейские востоковеды, полемизировавшие с концепциями Виттфогеля, выдвигали не менее редукционистские теории. Так, для видного американского синоведа В. Эберхарда определяющим тип государственности и экономики Древнего Китая фактором было не искусственное орошение, а наличие особой социальной прослойки – шэньши (образованных выходцев из средних и мелких землевладельцев, выдержавших особые экзамены и в силу этого способные претендовать на занятие государственных должностей). Американский востоковед Н. Пеффер, «также занимающийся китайской историей, не отрицая социальной истории, считал ее все же историей культуры и хроникой того, как люди развивали институты, в которых они устанавливали порядок своей жизни и веру в моральные ценности, которыми они

<sup>1</sup> Пиков Г.Г. Карл Август Виттфогель. С. 13.

жили»<sup>1</sup>. Синолог О. Грин признавал культурное мышление «единственной проверенной основой цивилизации», придавая решающее значение иероглифической письменности, «которая была одним из наиболее сильных действующих факторов в объединении китайского народа»<sup>2</sup>.

Один из крупнейших английских синологов, автор фундаментально-го многотомного обзора истории древней и средневековой китайской науки и техники «Наука и цивилизация в Китае» Джозеф Нидэм писал, подводя итоги дискуссии вокруг труда Виттфогеля: «Когда в современной марксистской литературе упоминают Виттфогеля, то всегда это делается с антипатией. Происходит это потому, что в гитлеровский период Виттфогель эмигрировал в США, где [...] *многие годы был активным участником холодной войны* (курсив мой. – М. Г.). Те авторы, которые рассматривают его недавнюю книгу «Восточный деспотизм» *как пропагандистский выпад против прошлого и настоящего России и Китая, во многом, безусловно, правы* (курсив мой – М. Г.). Виттфогель сейчас занят тем, что стремится все злоупотребления власти, идет ли речь о тоталитарном или любом другом режиме, приписать принципу бюрократизма... Я восхищаюсь его первой книгой («Экономика и общество Китая», 1931) и отвергаю последнюю»<sup>3</sup>.

Подводя некоторые итоги этого раздела, хочется отметить следующее. Очевидно, что проблема западно-восточной компаративистики и построения дихотомных типологий Востока и Запада не должна быть сведена лишь к ее идеологическим составляющим и политическому контексту. Но обратить внимание на то, что идеология и военно-политические приоритеты определяют и форму и содержание подобных культурологических построений, думается, необходимо. Во вводной части данной главы уже шла речь о дискурсе как совокупности теоретических положений, в границах которых только и возможно высказываться об определенном предмете внутри той или иной группы или эпохи. Проще говоря, дискурс есть набор штампов, но не нейтральных, а напротив, чрезвычайно значимых для властных политических и интеллектуальных элит. Иллюстрируя содержание «ориенталистского» дискурса на примере труда Виттфогеля, можно показать, как внутри одного произведения совмещаются слои, формально и содержательно относящиеся как к собственно науке в строгом смысле этого слова, так и к утвердившемуся в западной культуре дискурсу относительно Востока. Многие исследователи, дававшие отзывы на «Восточный деспотизм», отмечали, что к несомненным достоинствам

<sup>1</sup> Ликов Г.Г. Карл Август Виттфогель. С. 13.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

книги Виттфогеля можно отнести отказ от теории однолинейности исторического развития, признание автономности политической сферы и конкретный анализ институциональной сферы, интересный сравнительный анализ восточных и западных политических институтов. Кроме того, в заслугу Виттфогелю можно поставить анализ влияния естественной среды обитания на социокультурное развитие и привлечение колоссального фактического материала из истории восточных и мезоамериканских древних и средневековых обществ.

Но, даже учитывая все эти оценки и восхищаясь научной эрудицией и тонкостью анализа восточных обществ, следует задаться вопросом, каковы же выводы, к которым приходит Виттфогель, проведя столь трудоемкое исследование? И здесь с удивлением отмечаешь, что глубина, новизна и оригинальность выводов Виттфогеля абсолютно не соответствуют ни масштабу исследовательской задачи, ни широте привлеченного исторического материала. Действительно, проделав огромную работу, Виттфогель, по сути, приходит к тем же характеристикам Востока, которые были сформулированы еще Геродотом и Аристотелем. Восток сущностно отличен от Запада, Восток традиционный, статичный и неспособен к прогрессу, Запад, напротив, модернистский, прогрессивный и динамично развивающийся. На Востоке деспотизм и произвол абсолютной власти, подавляющие любые ростки свободных и творческих начинаний, на Западе свобода, демократия и процветающее гражданское общество. Для Запада характерна частная собственность на средства производства и как производное от нее классовая структура общества, на Востоке «надклассовое» аппаратное государство, осуществляющее тотальное господство над социальными группами, объединенными лишь родовыми, общинными, клановыми и этническими связями. Геродот, Аристотель, Монтескье и Гегель, несомненно, не имели доступа к тому массиву данных о социально-политической, экономической и духовной культуре Востока, который был доступен Виттфогелю, но выводы, содержащиеся в «Восточном деспотизме», уже были априорно сформированы европейским дискурсом о Востоке.

Таким образом, можно сказать, что изошренные исследовательские методики, применяемые ориенталистами для изучения и анализа восточного материала, служат лишь тому, чтобы еще раз подтвердить положения, уже и так хорошо известные не только европейским ученым, но и обывателям. Достаточно выбрать несколько отрывков из вполне заслуженно известной и пользующейся репутацией классической работы Р. Бенедикт «Хризантема и меч», о японском национальном характере, чтобы еще раз убедиться в определяющей роли в исследовательском проекте установленного дискурса о Востоке. Р. Бенедикт заключает:

«Когда изменяется ситуация, японцы могут изменить манеру поведения и выбрать новый курс. Перемена не кажется им вопросом морали, какой она выступает для западного человека. Мы отстаиваем “принципы”, идеологические убеждения. Когда мы проигрываем, то остаемся при своем мнении. Потерпевшие поражение европейцы везде (необоснованная генерализация. – М. Г.) организовывали подпольные движения. Кроме немногих фанатиков, японцы не нуждаются в организации движения сопротивления и подпольной оппозиции оккупационным силам американской армии. Они не чувствуют моральной необходимости придерживаться прежней линии»<sup>1</sup>.

Одна из черт японского национального характера, а именно болезненная сконцентрированность на гипертрофированном чувстве собственного достоинства и на болезненном внимании к любым пустякам, которые, по мнению японцев, могут привести к унижению, описывается Р. Бенедикт следующим образом: «Столь острая чувствительность к мелочам, такая болезненная уязвимость встречаются в американских рассказах о подростковых бандах и историях болезни невротиков. Но в Японии это является достоинством»<sup>2</sup>.

По поводу поведения японцев после оккупации: «Некоторые западные эксперты по прошествии нескольких месяцев мирной оккупации продолжали думать, что все потеряно, поскольку не произошло никакой революции по западному образцу или потому, что “японцы не поняли, что потерпели поражение”. Такова нормальная западная социальная философия, основанная на западных понятиях о том, что правильно и необходимо. Но Япония – это не Запад. Она опиралась на свою собственную силу – способность потребовать от себя в качестве тю (нравственный долг каждого японца перед императором, – М. Г.) пойти на невероятные потери, связанные с безоговорочной капитуляцией при наличии сил для дальнейшей борьбы»<sup>3</sup>.

Японский национальный характер, система ценностей, даже психическая организация в интерпретации Р. Бенедикт характеризуются, прежде всего, фундаментальными сущностными отличиями от американской и европейской. Психозомоциональные состояния внутреннего конфликта, душевной «раздвоенности», являющиеся для европейца и американца предпосылкой возникновения и развития психического расстройства, не создают для японца никаких психических проблем. Пребывание

<sup>1</sup> Бенедикт Р. Хризантема и меч. С. 210.

<sup>2</sup> Там же. С. 147.

<sup>3</sup> Там же. С. 170.

в состоянии, которое характеризуется в европейских трудах по психиатрии как «пограничное расстройство личности», является для японцев повседневной психологической нормой. В этой связи Р. Бенедикт пишет: «Западному человеку нелегко поверить в способность японцев без психических потерь переключаться с одной модели поведения на другую. Такие экстремальные возможности не соответствуют нашему опыту, тогда как в жизни японцев противоречия – каковыми они нам кажутся – настолько же глубоко укоренены в мировоззрении, как единообразие в нашем»<sup>1</sup>.

Для Р. Бенедикт культурные различия представляют собой абсолют. Представления японцев о добре и зле, радости и страдании, любви и ненависти настолько противоположны европейским и американским, что кажутся порожденными не просто некоторой суммой специфических культурных конвенций, а принципиально иной психофизиологической структурой. Европейец и американец стремится к тому, чтобы быть счастливым, для японцев же «идея о том, что погоня за счастьем может быть серьезной жизненной целью, выглядит возмутительной и безнравственной»<sup>2</sup>. «Для американцев бессонница является практическим синонимом психического напряжения, а по нашим стандартам японскому характеру присуща высокая степень напряженности. Но хороший сон для них – не проблема»<sup>3</sup>.

Японцы, по словам Р. Бенедикт, вполне осознают, что их нравственные нормы скандальны по западным стандартам, но глубинные ментальные установки не так то легко поддаются переделке. «Японцы даже в ранний период контактов с Западом были очень чувствительны к осуждениям иностранцев в этом отношении и принимали специальные законы, чтобы привести свои обычаи в соответствии с западными стандартами. Но никакими законодательными постановлениями не стереть культурных различий»<sup>4</sup>.

Здесь интересно вспомнить работу немецкого политолога и философа культуры Х. Арендт, посвященную анализу социально-политических и культурных предпосылок тоталитарных режимов, «Истоки тотализма». В одной из глав этой работы рассматривается история европейского антисемитизма и порожденный им культурный дискурс. Одной из главных культурных и ментальных установок, служащих базисом для антисемитских построений, Х. Арендт называет представление о существовании некоей особой «еврейской ментальности». Эта ментальность может характеризоваться стремлением в любом деле выдвигать

<sup>1</sup> Бенедикт Р. Хризантема и меч. С. 235.

<sup>2</sup> Там же. С. 230.

<sup>3</sup> Там же. С. 218.

<sup>4</sup> Там же. С. 222.

на первый план коммерческий аспект, желанием из всего извлекать выгоду, двойной моралью (то, что аморально в отношении человека своей национальности, вполне нравственно по отношению к иноплеменикам), продвижением всеми силами на актуально или потенциально выгодные должности только евреев и т.д.

Приведенные выше характеристики можно считать неким «негативным» образом еврея, но в европейской культуре существует еще и позитивный. В соответствии с позитивными характеристиками евреи являются прирожденными финансистами, обладают незаурядной предприимчивостью и энергией, способностями к адаптации в любой обстановке и ситуации, острым умом и умением быстро просчитывать ситуацию и принимать верное решение и т.д.

Следует подчеркнуть, что для Х. Арендт были одинаково неприемлемы как «негативные», так и «позитивные» характеристики еврейского национального характера и форм мышления, основывающихся на признании реального наличия особой, отличной от европейской или какой-либо еще «еврейской сущности» или «ментальности». Она полагала, что антисемитизм начинается там, где евреев начинают выделять в качестве особой категории, особого культурного или ментального типа, резко отличающегося по своим базовым установкам от основной массы населения страны.

Интересно, что культурную процедуру, бывшую для Х. Арендт исток трагедии европейского еврейства в годы Второй мировой войны, Р. Бенедикт вполне последовательно применяет к анализу японского национального характера, и для нее набор культурных установок или «паттернов» есть такая онтологическая сущность, которая не поддается никаким переменам и влияниям извне и «не стирается никаким законодательством» и фактически выступает в качестве «судьбы» или «рока» какого-либо народа или нации.

Методологические основания культурологических построений Р. Бенедикт восходят к эпистемологической парадигме, разработанной в эпоху Просвещения. Как писал Э. Саид, это в первую очередь стремление классифицировать природу и человека на типы: «...если посмотреть на Канта, Дидро или Джонсона, повсюду мы увидим аналогичную склонность драматизировать общие черты, сводить обширное число объектов к сравнительно небольшому числу упорядоченных и поддающихся описанию *типов*. В естественной истории, антропологии и культурологии тип обладает определенным *признаком*, позволяющим наблюдателю производить обозначение и, как говорит Фуко, “контролируемую деривацию”»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. С. 184.

Э. Саид специально подчеркивает, что «в работах философов и историков, энциклопедистов и эссеистов мы находим признак-как-обозначение, проявляющийся в физиологико-моральной классификации: например, дикие люди, азиаты и т.д. Подобные обозначения набирают силу позднее, когда в XIX веке они соединяются с признаком-как-деривацией, генетическим типом»<sup>1</sup>.

Основной методологический порок подобных теоретических построений, по мнению Э. Саида, заключается в том, что западные исследователи Востока смотрят на населяющие его народы сквозь призму либо широких собирательных понятий, либо абстрактных генерализаций. Их не интересуют конкретные личности, для них существуют только восточные народы, только расы, нации и типы ментальности, скрывающие за чрезвычайно широкими ярлыками все возможное человеческое многообразие, сведя его в итоге к одной-двум итоговым собирательным абстракциям<sup>2</sup>.

Итоговая установка западного исследователя восточных культур и народов может быть, с точки зрения Э. Саида, сведена к следующей формуле: «Не так уж важно, насколько глубоки специфические отличия, не так уж важно, в какой степени тот или иной отдельный восточный человек может выбиваться за положенные ему пределы, прежде всего он – восточный, и лишь затем – человек, и, наконец, снова восточный»<sup>3</sup>.

В данной связи важно еще раз отметить, что квазинаучный характер типологий культур Востока и Запада связан с тем социально-политическим, военным и культурным контекстом, внутри которого они создавались. Безусловно, было бы абсолютно неверно сводить компаративистские дискурсы Востока и Запада только к вненаучному контексту и рассматривать их в качестве особых форм идеологии и пропаганды. Но невозможно отрицать тот факт, что они нередко использовались именно таким образом.

Форма и содержание компаративистских дискурсов Востока и Запада объяснимы, прежде всего, из их функции – конструирование национальной и культурной идентичности в условиях жесткого «столкновения» с другой культурой. В таких условиях для определенного социума на первый план выходит не понятие «истинности» в научном или философском смысле, а тот мобилизующий и сплачивающий потенциал, заложенный в тексты сравнительных характеристик. Как писал Э. Саид, «конструирование идентичности предполагает нахождение противоположного

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. С. 185.

<sup>2</sup> Там же. С. 243.

<sup>3</sup> Там же. С. 159.

“Другого”, чья действительность является предметом постоянной интерпретации и переинтерпретации с точки зрения его отличия от “нас”»<sup>1</sup>.

Характерно, что дихотомные типологии формировались как такие типологии Запада и Востока, в скрытой форме отражающие борьбу за контроль над территориями между Западной Европой и позже США и их геополитическими конкурентами, в качестве которых могли попеременно или сразу выступать арабский Халифат, Османская империя, Византия, Россия, Япония, Китай и т.д. Ситуация может быть рассмотрена и со стороны «Востока»: столкнувшись начиная с XVI века со все более возрастающим натиском западноевропейских государств, подкрепленным и обеспеченным в первую очередь военным и технологическим превосходством, Индия, Китай, Иран, Турция, Япония, Византия и Россия и другие обнаружили разную степень готовности ответить на Вызов Запада. Для тех стран, которые сумели отразить первый натиск Европы и полностью или хотя бы частично сохранить политический суверенитет, стало ясно, что война ведется не только в сфере вооружений и технологий, но и идеологий. Эту мысль, хотя и в несколько архаической форме, прекрасно выразил японский конфуцианец эпохи Эдо (1615–1867) Охаси Тацуан. Он довольно резко высказывался о возможных перспективах налаживания двусторонних равноправных отношений между Японией и странами Запада: «Западные варвары – люди, у которых основной интерес – корысть, их жадные сердца ненасытны, они постоянно следят за странами других людей и изучают их, чтобы присвоить. Поэтому если люди тех стран оказываются слабыми, их заглатывают с помощью вооруженной силы, если же видно, что страна та сильна и приложить к ней руки трудно, с ней не вступают немедленно в прямую борьбу, а караулят шанс на успешное нападение, просачивая в нее лживую ересь и, прежде всего, соблазняя души людей, понемногу склоняя их к переходу на свою сторону и подрывая силы этой страны. Никто не может сравниться с этими чудовищами по искусности и коварству. Запад не знает Неба. Человечество искони олицетворяет собой единение Неба и Земли, Родителей и Детей. То, что Небо и Земля едины, очевидно с первого взгляда. Однако чужеземные варвары, не ведая единения Неба и Человека, подрывают его»<sup>2</sup>.

«Восточные» страны, столкнувшиеся с военной и экономической агрессией Запада, оказались лицом к лицу с очень сложной дилеммой. С одной

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. С. 513

<sup>2</sup> Цит. по: *Карибэ Е.* Проблемы японской культурной идентичности в условиях глобализации. Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Пер. с японского. М., 2004. С. 30.

стороны, для того чтобы эффективно противостоять нападающей стороне, «Восток» должен был в кратчайшие сроки освоить западные науки и технологии, создававшие базис для создания современных вооружений. С другой стороны, лидеры «восточных» стран очень быстро осознали, что внесистемный, изолированный перенос западной науки в традиционное общество без радикальной перестройки системы экономики, образования, нравственного воспитания, изменения формы взаимоотношения религиозных институтов и государственной власти, реформ политических и социальных институтов, практически невозможен. В то же время ситуация не только военно-экономической, интеллектуальной, но и духовной зависимости от стран Запада, морально и психологически «разоружало» «Восток», так как делала бессмысленной и даже вредной борьбу с «прогрессивной» цивилизацией. Дело выглядело так, что те группы, которые отстаивают традиционные ценности, препятствуют поступательному развитию своей страны.

В ситуации геополитической борьбы за доминирование Западная Европа продемонстрировала, особенно на начальных этапах, не только свое военное и технологическое превосходство, но и значительно более высокую степень идейной интегрированности. С момента начала европейского натиска на «Восток» страны и культуры Азии, Африки и Южной Америки, о чем писал еще С. Хантингтон, оказались духовно «расколоты». Если лидеры западных стран нисколько не сомневались в своем «цивилизационном» и даже расовом превосходстве, то лидеры «восточных» стран оказались перед необходимостью осуществления выбора «пути развития». Китай, столкнувшийся с проблемой модернизации страны в 40-е годы XIX века после поражения в Опиумных войнах и осознавший необходимость привлечения в страну современной западной технологии и создания современной промышленности, вынужден был задаться вопросом: на базе какой идеологии создается и распространяется современная технология? Какой станет социально-политическая система в случае начала модернизации? Китайцы ясно осознавали, что внедрение в свою культуру современной технологии, рожденной духом западного рационализма, означает в первую очередь «запуск процесса», охарактеризованный ими как «низший будет подавлять высшего». То есть в обществе «свободной конкуренции», которое установится в результате модернизации, любой преуспевший торговец самых низких моральных качеств окажется в состоянии подавлять конфуцианских ученых и чиновников, полжизни потративших на изучения классических философских и литературных произведений. В модернизированном обществе и их знания и сама эта социальная группа, представлявшая

собой интеллектуальную и политическую элиту Китая и в переносном и в буквальном смысле слова, быстро окажутся на помойке.

Тем не менее решение проблемы сохранения политической, национальной, экономической, культурной независимости напрямую зависело от оборонного потенциала «восточного» государства, а он, в свою очередь, от быстроты и полноты рецепции западных форм хозяйствования, образования и науки.

Контекст ситуации «взаимодействия» культур на примере стран Западной Европы и Китая кратко резюмировал выдающийся английский философ Б. Рассел: «К несчастью для Китая, его культура была ущербна в одном отношении, а именно в науке. В искусстве и литературе, манерах и обычаях он был как минимум равен Европе; во времена Ренессанса Европа никоим образом не превосходила Небесную империю. Превосходство нам дали Ньютон и Роберт Бойль и их научные последователи. Они обеспечили нам превосходство, дав нам большую сноровку в искусстве убивать. Англичанину легче убить китайца, чем китайцу англичанина»<sup>1</sup>.

Таким образом, перед «восточными» политическими и интеллектуальными элитами возникла проблема «ревизии» культурных ценностей и сохранения таких культурных форм, которые способствовали бы сохранению национальной и культурной самобытности и могли бы успешно выдержать конкуренцию с западной идеологией. Для Китая и Японии утверждение уникальности собственной культуры заключалось в сохранении этического наследия древних мудрецов, что нашло свое выражение в китайском слогане «китайская основа – западная функция» и японском лозунге «вакон-есай» («японский дух – западная техника»). При этом содержательное наполнение и границы и «китайской основы» и «японского духа» были не слишком ясными, что и сделало чрезвычайно актуальными компаративистские исследования различных аспектов восточных и западных культур, квинт-эссенцией которых стали дихотомные типологии Запада и Востока.

## 1.2. Принципы отбора значимых элементов и формы репрезентации культур в дихотомных типологиях Востока и Запада

Принципы отбора значимых элементов культуры, которые определяют структурные и содержательные характеристики «Своего» и «Чужого», во многом зависят от военного, социально-политического, экономического и культурного контекста исследования.

<sup>1</sup> Цит. по: Ломанов А.В. Современное конфуцианство: философия  
Фэн Юланя. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. С. 8.

Именно положение межкультурного конфликта, в котором находится общество в данный исторический момент своего существования и вынужденное ситуацией конфликта мобилизовывать свою идентичность посредством установления набора культурных генерализаций, определяет как принципы установления культурных границ «Востока» или «Запада», так и совокупность элементов, характеризующих данные культурные конструкторы.

При этом вслед за Э. Саидом необходимо подчеркнуть воображаемый характер понятий «Запада» и «Востока» именно в силу неопределенности и подвижности присущих им границ. Ряд государств «Востока», вступив на путь радикальной модернизации, пытались переопределить свою идентичность с «восточной» на «западную». В этом отношении характерен лозунг, провозглашенный японским правительством еще в самом начале реформ эпохи Мэйдзи (1868–1912) – «дацуа-нью-о» («уйти из Азии – войти в Европу»). Ошеломляющий подъем японской экономики в 80-е годы XX века, напротив, привел к ренессансу теорий «нихондзин рон» и «нихон бунка рон» («теории японца и японской культуры»), в соответствии с которыми «экономическое чудо» объяснялось их адептами исключительно как результат приверженности японцев уникальным традиционным моделям. Примером из совсем недавнего времени могут послужить до сих пор безуспешные попытки Турции стать членом ЕС, несмотря на все усилия турецкого правительства, поддержанные большинством общества, сделать страну органичной частью «Запада».

Для «не-западных» обществ, испытывающих военно-политическое, экономическое и культурное давление Западной Европы и США и вынужденных тем или иным способом реагировать на вызов, «восточным» оказывается все то, что по их представлениям не соответствует принципам современной науки и образования, экономической организации и военной организации Запада.

Отвечая на европейский и северо-американский Вызов путем осуществления социально-политических, экономических, военных, образовательных и прочих необходимых реформ, лидеры «не-западных» стран одновременно «конструируют» как бы два «Запада»: тот, который они отвергают, и тот, который хотели бы воспроизвести у себя на родине.

Характерно, что большинство «не-западных» стран, на разных этапах своего существования столкнувшись с необходимостью проведения модернизационных реформ, осуществляли их крайне избирательно. В подавляющем большинстве случаев речь шла о заимствовании научных достижений, технологий, принципов военной организации, системы

образования, определенных элементов экономической системы, но не социально-политических и религиозных моделей.

Реформирование социально-политического, правового и религиозного базиса осуществлялось ровно настолько, насколько это отвечало потребностям роста сфер, связанных с обороноспособностью страны, и укрепляло бы позиции правящих кругов. Именно с этой точки зрения обосновывалась концепция «особого пути» нации, сугубо западной принадлежности либерализма, политических прав и свобод, ответственности власти перед обществом, демократических принципов управления, ведущих будто бы к «анархии и произволу», а потому не приемлемых для заимствования.

Дело в том, что военно-политический и экономический характер европейского и американского Вызова диктовал и соответствующие формы Ответов, по крайней мере, на начальных этапах модернизации «восточных» государств. Активно заимствуя военные технологии, разделы европейского научного знания и принципы экономической организации, способные обеспечивать обороноспособность страны, лидеры «не-западных» стран не спешили с осуществлением кардинальных реформ социально-политической, правовой и религиозной сферы. Для правящих элит «восточных» государств ценность в западноевропейской культуре представляли лишь те ее аспекты, которые вели к удержанию и усилению их собственной власти.

Из ситуации военно-политического и экономического столкновения с Западной Европой и США и вопроса о доминировании в мире исходили те представители интеллектуальных элит «Востока», которые приступали к «конструированию» национальной и культурной идентичности путем противопоставления себя «Западу».

Очевидно, что лидеры авторитарных режимов «Востока» не нуждались в акцентировании и привлечении внимания собственного населения к таким аспектам западной культуры, как политические и правовые формы ограничения абсолютной власти какой-либо группы или единоличной власти правителя. В современных политологических трудах мало кто говорит о «демократии», которая, несомненно, является одной из современных мифологем, возникших на Западе, но практически никто не отрицает «полиархию» или полицентризм источников власти. Думается, что радикальное различие между «Западом» и другими сообществами в социально-политической сфере можно определить как наличие в западноевропейских странах и США сфер социальной, политической, экономической, религиозной и культурной жизни, не подпадающих под прямой и непосредственный контроль государства или хотя бы сведение такого

контроля к минимальному влиянию властных структур. Принцип разделения властей, наличия независимых от государства судебной власти, средств массовой информации, пусть и с оговорками, в большинстве случаев выступает основой политической и правовой систем современного европейского и американского обществ.

В силу сложившейся ситуации, «восточные» страны ведут поиск своей культурной самобытности, посредством которой можно противопоставить себя «Западу», двояким образом. Своеобразие определяется либо посредством тех сфер культуры, которым невозможно найти западноевропейских аналогов, как правило, это религиозно-этические системы, либо через политико-правовые и социальные системы культуры, где восприятие западных моделей чревато ослаблением или потерей власти правящей элитой, а потому утверждение *status quo* представляется необходимым.

Так, например, Япония в определенные периоды своей истории с целью утверждения своей политической независимости от Китая использовала политико-религиозную конструкцию, основанную на синтоистском мифе о происхождении правящей японской династии от богини Солнца Аматаэрасу-но Омиками и утверждения специального титула японского правителя – *тэнно* (Небесный правитель), в то время как китайский император был всего лишь Сыном Неба.

Уже в период Муромати (1334–1467) японские идеологи национальной идентичности начинают поиски сущности «японской души» в художественной культуре. Это связано с тем, что синтоизм, на котором как на исконной и древнейшей форме национальной религиозности можно было бы утверждать культурную самобытность Японии, еще в раннее Средневековье в среде правящих и интеллектуальных элит по сравнению с буддизмом и конфуцианством отходит на второй план. При этом считалось, что буддизм, конфуцианство и даосизм в качестве импортированных из Китая и Кореи учений не могли, по мнению представителей японской интеллектуальной элиты, претендовать на отражение сущности национальной «души».

В то же время было очевидно, что японская художественная культура создала ряд самобытных видов и форм искусства, таких, например, как поэзия «вака» и «хайкай», драматические театральные формы Ногаку и Кабуки и некоторые другие, не имевшие аналогов в китайской культуре и воплощавшие собой, по мнению многих, специфически японское чувство прекрасного.

Находясь лицом к лицу с китайской цивилизацией, обладавшей очевидным превосходством в религиозной, философской и научной сферах, японцы осознавали, что лишь традиционные эстетические категории,

такие как *моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби*, *саби*, *каруми* и ряд других, нашедшие формы воплощения в классическом японском романе, поэзии и театре, могли претендовать на выражение уникальности японской культуры. Подобные рефлексии представителей японской духовной элиты были суммированы в знаменитой формуле «*вакон кансай*» или «японский дух – китайские учения», возникшей впервые в период Муромати.

Характерно, что в русской культуре при формировании национальной идентичности искусство по сравнению с религией при сопоставлении с Западом играло незначительную роль. Открытие русского средневекового искусства как феномена, имеющего кроме собственно религиозной еще и эстетическую ценность, отражающую самобытную сущность «русской души», следует отнести ко второй половине XIX, если не к началу XX века. Поскольку древнерусское искусство рассматривалось исключительно сквозь призму культа, а не сферы художественных ценностей, ему, по сути, было отказано в способности отражать и выражать какие-либо глубинные формы национального духа. Удивительно, что даже такой вид искусства, как литература, уже, казалось бы, напрямую связанный с выражением национального мировидения, опять-таки до начала XIX века практически не играл никакой роли в формировании русской национальной и культурной идентичности.

Базисом русской идентичности на протяжении нескольких столетий выступала православная вера в ее внерефлексивной, повседневной интерпретации, называемой «благочестием» или «бытовым исповедничеством». Характеризуя русское православие допетровской эпохи, видный представитель «евразийства» Н.С. Трубецкой писал, что «весь уклад жизни, в котором вероисповедание и быт составляли одно («бытовое исповедничество»), в котором и государственные идеологии, и материальная культура, и искусство, и религия были нераздельными частями единой системы, – системы, теоретически не выраженной и сознательно не сформулированной, но, тем не менее, пребывающей в подсознании каждого и определяющей собой жизнь каждого и бытие самого национального целого»<sup>1</sup>.

Тадаси Энно, японский исследователь сравнительных особенностей культурных конструкторов русской и японской национальных идентичностей, сопоставлявший себя с Западом, подчеркивал, что в русской культуре двойником японского «*вакон кансай*» («японский дух – китайские учения») выступала оппозиция между русским «благочестием» и западной

<sup>1</sup> Трубецкой Н.С. О туранском элементе в русской культуре // История, культура, язык. М.: Прогресс, 1995. С. 156.

«хитростью» («умелостью», «сноровкой»), то есть попросту наукой и технологией. Ряд исследователей находили эти формулы довольно схожими, хотя «японский дух» основывается на эстетических принципах, а русское «благочестие» на религиозных догмах. По мнению Тадаси Энно, исследователи, допускающие подобные утверждения, упускают из виду один существенный момент: Япония утверждала свою идентичность как противоположность традиционной культуре Китая, в то время как Россия на несколько столетий раньше чем Япония оказалась лицом к лицу с Западом, представлявшим собой совершенно новую цивилизационную модель.

Характерно, что и японская и русская культуры, сопоставляя себя с Западом, подчеркивают внерациональную и внелогическую основу национальных систем ценностей, а также благородную «простоту» как противоположность сложности и изощренности китайских и западных учений. Продолжая сравнительный анализ концепций русской и японской национальной идентичности, Тадаси Энно говорит о том, что его «поражает степень связанности концепции «русской сущности» с ортодоксальной религиозностью. Подобные религиозные коннотации полностью отсутствуют в понятии «японского духа». Выражение «Святая Русь» также подчеркивает ярко выраженный религиозный характер качества «русскости»<sup>1</sup>.

Для китайской культуры некоей ключевой концепцией, определявшей различие между собственной и западноевропейской традицией, было учение о «мудреце». Китайский философ, неоконфуцианец XX века Фэн Юлань, определял «мудреца» как личность с совершенными внешними проявлениями, способную ко всезнанию и практическому действию на его основе<sup>2</sup>. Он писал, что «обучение на мудрого человека уподоблялось тому, что в религиозном буддизме и даосизме именовалось учением на *будду*, учением на *бессмертного*. Считалось, что у доучившегося до некоторой степени ученика естественно появлялась определенная способность к волшебству. Простые люди полагали, что мудрец должен обладать высочайшими знаниями и способностями. И даже среди неоконфуцианцев было немало людей, придерживавшихся этого мнения. Многие из них считали, что, потратив немало сил на «установление почтительности и сохранение искренности», они получают практические знания и способности без всякого дальнейшего обучения. Они не искали иных знаний и способностей, оказавшись тем самым без того и другого»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Anno T. Nihonjinron and «russkaya idea»: the comparative discours. Princeton, 1997. P. 10.

<sup>2</sup> Ломанов А.В. Современное конфуцианство... С. 125.

<sup>3</sup> Там же. С. 125.

При анализе текстов, в которых китайская интеллектуальная элита интерпретирует собственную традицию, становится очевидным, что высшей культурной ценностью наделялся тип личности, стремящийся к выходу за рамки всех форм человеческой обусловленности и одновременно гармонии с социумом и мирозданием. Нравственное совершенство для такого человека выступает в качестве первого этапа и необходимого условия пути, в процессе прохождения которого на пути к нирване или единению с Дао адепт приобретает магические силы и способности. Но сами по себе магические способности и сверхъестественные силы не в коей мере не должны рассматриваться как самоцель, они лишь «побочный продукт» на пути к совершенству и должны быть отброшены как еще одна из форм привязанности, мешающей человеку реализовать его истинную сущность.

Всякого рода специальные, прикладные, технические знания считались хотя и важными в сфере обыденного существования, но низшими по сравнению с религиозно-философскими практиками, ведущими к разрыву всех пут и окончательному освобождению. Обретение подобных знаний, ведущих к совершенству, требовало от адепта предельного напряжения всех его сил и полного самоотречения. Таким образом, «мудрость» превратилась в профессию, для которой китайский социум, рассматривавший духовное совершенство в качестве культурного идеала, был согласен обеспечивать необходимые материальные условия реализации. В китайской «большой традиции» ни объект, ни субъект познания не мог быть этически нейтральным. Знание не может быть оторвано от своего носителя и никогда не бывает ценным само по себе. Знание или навыки обретают свою значимость только тогда, когда они выступают дополнением к нравственному благородству. Конфуций говорил: «Не учение делает благородным человека, а человек – учение». Ценность научной или философской системы в традиционной китайской культуре поверялась не стройностью, не противоречивостью или доказательностью ее фундаментальных постулатов, а этическими качествами тех личностей, которые полагали себя в качестве ее приверженцев, хранителей или продолжателей. Каким бы привлекательным ни выступало то или иное учение в интеллектуальном плане, каким бы удивительным и выдающимся порождением человеческого разума оно бы ни казалось, но если его носители корыстны, грубы и эгоистичны, с позиции конфуцианской традиции оно не обладает никакой значимостью.

Как писал синолог, исследователь творчества одного из крупнейших неоконфуцианских философов рубежа XV–XVI веков Ван Янмина А.И. Кобзев, «человек даже в роли гносеологического субъекта не представлялся

Ван Янмином этически нейтрально. Вообще говоря, у него не существует этической нейтральности: все мыслится в рамках строгой альтернативы «добро или зло», третьего не дано»<sup>1</sup>. Ссылаясь на мнение китайских специалистов по изучению творчества Ван Янмина, А.И. Кобзев считает, что под знанием китайский философ прежде всего понимает знание морали, и проблема познания преобразуется у него в проблему проверки сознания моральными нормами. Он пишет: «Еще в начале XX века китайский философ Се Улян утверждал: “что касается области определения принципа совпадающего единства знания и действия, то она ограничена сферой только человеческих дел и не простирается на природный мир”»<sup>2</sup>.

С этических позиций оценивается также прогностический потенциал научного знания. Стремление к предугадыванию последствий совершенных действий, к предвидению того, как будет развиваться наличная ситуация, с точки зрения Ван Янмина, есть свойство «низкого человека» – *сяоженья*, который во всех своих действиях стремится к извлечению выгоды, и единственной мотивацией выступает корысть. Он говорил: «Совершенномудрый человек не ценит предвидение. Когда приходит бедствие или счастье, даже совершенномудрый человек не может кое-чего изменить. Но зато ему ведомы тончайшие признаки (*цзи*), и, сталкиваясь с обстоятельствами, он постигает их. Для благосмыслия не существует ни *до*, ни *после* (то есть ни предвидение, ни память. – А. К.), ему ведомы только тончайшие признаки того, что наличествует в данный момент, и в этом одном – ключ ко всему остальному. Если же кто-то обладает предвидящим сердцем, это значит, что у него эгоистическое сердце и корыстные помыслы о том, как добиться выгоды и избежать вреда»<sup>3</sup>. Еще Конфуций утверждал, что «благородный муж (*цзюнь цзы*) думает о долге (*и*), низкий человек (*сяо жень*) думает о выгоде».

Внутри конфуцианской традиции под знанием понималось знание самого себя, затем знание людей. Ценность представителя духовной элиты (*цзюнь цзы*) внутри традиции заключалась не в том, что «благородный муж» должен быть специалистом и обладать какими-то специфическими профессиональными знаниями или умениями, напротив, он должен быть нравственным образцом. Стремление к обладанию «гуманностью» (*жэнь*), поведению в соответствии с ритуалом (*ли*), знание долга (*и*) главным образом были направлены на достижение внутренней

<sup>1</sup> Кобзев А.И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М.: Наука, 1983. С. 183.

<sup>2</sup> Там же. С. 197.

<sup>3</sup> Цит. по: Кобзев А.И. Учение Ван Янмина... С. 205–206.

упорядоченности личности, в свою очередь, совершенная личность, как бы иррадирующая достигнутые неустанным самосовершенствованием «почтительность и искренность» в социум, обеспечивает гармонизацию социально-политических отношений в обществе. Фэн Юань утверждал, что «в китайском обществе моральные ценности превыше всего. Опираясь на эту национальную специфику, китайский народ стал крупнейшим в мире и, за исключением кратких промежутков времени, славно вел свое существование»<sup>1</sup>. Как писал исследователь творчества Фэн Юаня А.В. Ломанов, основное отличие Китая от Запада китайский философ усматривал в различии ценностных приоритетов. Если китайская традиция, следуя порядку, зафиксированному в «Цзо чжуани», на первое место ставит «добродетель-дэ», затем «мастерство-гун» и лишь после них «речи-янь», то на Западе в том же наборе качеств-критериев выше всего ценится «мастерство» (научно-техническая мощь), затем идут «речи» (систематическое рациональное знание) и лишь потом «добродетель»<sup>2</sup>.

Представители китайской духовной и интеллектуальной элиты, изобретшие порох, компас, книгопечатание и бумагу, применение которых в Европе породило принципиально новый, по сравнению с существовавшими прежде, тип культуры, очень осторожно относились к техническому прогрессу. Они считали, что интенсивное развитие и внедрение техники способно разрушить то, что было для них самым важным, а именно гармонию между человеком и социумом и гармонию между человеком, социумом и космосом. Знаменитая притча из даосского трактата VI века до н.э. «Чжуан-цзы» служит прекрасной иллюстрацией того, как этико-социальные и философские приоритеты ограничивали внедрение технологических инноваций в культуру. «Странствуя, Цзыгун (один из любимых учеников Конфуция. – М. Г.) дошел на юге до царства Чу и возвращался в Цзинь. Проходя севернее реки Хань, заметил Огородника, который копал канавки для грядок и поливал их, лазая в колодец с большим глиняным кувшином. Хлопотал, расходуя много сил, а достигал малого. Цзыгун сказал:

– Ведь здесь есть машина, которая за один день поливает сотню грядок. Сил расходуется мало, а достигается многое. Не пожелает ли учитель ее испытать?

– Какая она? – подняв голову, спросил Огородник.

– Выдалбливают ее из деревянных досок, заднюю часть потяжелее, переднюю – полегче. Она несет воду, точно накачивая, будто кипящий суп. Называется водочерпалкой.

<sup>1</sup> Цит. по: Ломанов А.В. Современное конфуцианство... С. 127.

<sup>2</sup> Там же.

Огородник от гнева изменился в лице и, усмехнувшись, ответил:

– Я не применяю ее не оттого, что не знаю, я стыжусь ее применять. От своего учителя я слышал: «У того, кто применяет машину, дела идут механически, у того, чьи дела идут механически, сердце становится механическим. Тот, у кого в груди механическое сердце, утрачивает целостность чистой простоты. Кто утратил целостность чистой простоты, тот не утвердился в жизни разума. Того, кто не утвердился в жизни разума, не станет поддерживать Дао».

Стыдась и раскаиваясь, Цзыгун опустил голову и промолчал. Через некоторое время Огородник спросил:

– Кто ты?

– Ученик Конфуция, – ответил Цзыгун.

– Не из тех ли многознающих, что подражают мудрым, чтобы в самодовольстве всех превзойти? Не из тех ли, что бренчат в одиночестве на струнах и печально поют, чтобы купить себе славу на всю Поднебесную? Если бы ты забыл о своей священной душе и отказался от своей плоти, быть может, приблизился бы к Дао. Но неспособный управлять собственным телом, как сумеешь ты навести порядок в Поднебесной? Уходи! Не мешай мне работать! – сказал Огородник» (пер. с кит. Л.Д. Позднеевой)<sup>1</sup>. Ср. в переводе А.И. Кобзева: «Имеющий механические приспособления (*цзи се*) обязательно имеет механические дела. Имеющий механические дела обязательно имеет механическое сердце (*цзи синь*). Если в груди механическое сердце, то неполной становится первозданная чистота (белизна). Если неполной становится первозданная чистота (белизна), то неустойчивой будет духовная жизнь (*шэнь шэн*). Неустойчивость духовной жизни есть то, что не поддерживаемо Дао»<sup>2</sup>. Как пишет А.И. Кобзев, в другом даосском трактате «Хуайнань-цзы» в качестве синонимов “механического сердца” выступают “неверное сердце” (*цзяо синь*) и “вредное сердце” (*хай чжи синь*)[...] «термин *цзи* (“механические приспособления”) в даосских текстах имеет два аксиологически противоположных значения: хитрого, коварного приспособления, плода рук человеческих (это, видимо, связано с тем, что конкретные значения “механизма-*цзи*” – «крючок арбалета» и “западня”) и естественного, нерукотворного устройства, движущей силы живого организма. В целом это раздвоение соответствует фундаментальной даосской оппозиции “человеческое (искусственное) – небесное (естественное)” Поэтому

<sup>1</sup> Чжуан-цзы. Небо и земля // Мудрецы Китая / Пер. с китайского. СПб.: Петербург – XXI век, 1994. Гл. 12.

<sup>2</sup> Цит. по: Кобзев А.И. Учение Ван Янмина... С. 235.

сердце, движимое искусностью человека, – коварно, а сердце, движимое небесным естеством, – благостно»<sup>1</sup>.

Характерно, что при встрече с европейской цивилизацией первое, на что обращали внимание «не-западные» народы, это удивительная сноровка западных людей в искусстве убивать. Представители «восточных» культур долгое время не могли разглядеть никаких преимуществ Запада ни в социально-политической, ни в этико-религиозной сферах.

Единственное, в чем для людей «Востока» проявлялось несомненное превосходство Европы, это военные технологии. В этом отношении весьма характерным является сделанное византийской принцессой Анной Комниной в книге «Алексиада», посвященной истории правления ее отца – императора Алексея Комнина, описание действия арбалета, который был на вооружении крестоносцев, переправлявшихся через Византийскую территорию далее в Палестину. Принцесса Анна пишет: «Цангра (арбалет. – М. Г.) – это варварский лук, совершенно неизвестный эллинам. Пользуясь им, не нужно правой рукой оттягивать тетиву, а левой подавать вперед лук; натягивающий это орудие, грозное и дальнometное, должен откинуться чуть ли не навзничь, упереться обеими ногами в изгиб лука, а руками изо всех сил оттягивать тетиву. К середине тетивы прикреплен желоб полуцилиндрической формы, длиной с большую стрелу; пересекая тетиву, он доходит до самой середины лука; из него-то и посылаются стрелы. Стрелы, которые в него вкладываются, очень коротки, но толсты и имеют тяжелые железные наконечники. Пущенная с огромной силой стрела, куда бы она не попала, никогда не отскакивает назад, а насквозь пробивает и щит и толстый панцирь и летит дальше. Вот насколько силен и неудержим полет этих стрел. Случалось, что такая стрела пробивала даже медную статую, а если она ударяется в стену большого города, то либо ее острие выходит по другую сторону, либо она целиком вонзается в толщу стены и там остается. Таким образом, кажется, что из этого лука стреляет сам дьявол. Тот, кто поражен его ударом, погибает несчастный, ничего не почувствовав и не успев понять, что его поразило»<sup>2</sup>.

Столкновение с Западом заставило Китай по-новому интерпретировать более чем двухтысячелетнюю традицию: сравнение совершенной конфуцианской или даосской мудрости как способа реализации изначальной сущности человека и достижения гармонии с мирозданием и европейского подчинения мира посредством обладания эффективными техниками подавления было не в пользу мудрости. Оказалось, что

<sup>1</sup> Цит. по: Кобзев А.И. Учение Ван Янмина... С. 236.

<sup>2</sup> Комнина А. Алексиада / Пер. с греческого. СПб.: Алетей, 1996. С. 281–182.

«мудрец» это штучный экземпляр, в то время как пулеметы «Максим» и скорострельные орудия и винтовки можно пускать в серийное производство. Ситуация объективно сложилась так, что Китаю, на стороне которого были «мудрецы» и нравственное превосходство, оказалось нечего противопоставить европейским пулеметам, с помощью которых европейцы стремились завоевать господство отнюдь не в сфере нирваны или Дао, а в посюсторонней земной реальности.

Проблема противостояния индивидуального духовного склада человека безразличному к любым аспектам качественности, кроме точной в количественном отношении подгонки деталей, техническому механизму, рассматривалась и внутри западноевропейской культуры. Сама ситуация подобного противостояния в работе немецкого писателя и философа XX века Эрнста Юнгера «Рабочий. Господство и гештальт» (перв. издание 1932 г.) рассматривалась как симптом тектонических сдвигов, переживаемых европейской культурой. Юнгер писал: «Вспомним о знаменитой атаке добровольческих полков под Лангемарком. Это событие, в большей мере значимое для истории духа, нежели для военной истории, имеет большую ценность для решения вопроса о том, какая позиция вообще возможна в наше время и в нашем пространстве. Мы видим здесь крах классической атаки, последовавший несмотря на воодушевляющую индивидов твердую волю к власти и на отличающие их моральные и духовные ценности. Свободной воли, образования, вдохновения и опьяняющего презрения к смерти недостаточно для того, чтобы преодолеть тяготение нескольких сотен метров, на которых властвует волшебство механической смерти. Так возникает единственный в своем роде, поистине призрачный образ смерти в пространстве чистой идеи, образ гибели, во время которой, как в дурном сне, даже абсолютное напряжение воли неспособно сломить демонического сопротивления.

Препятствием, которое останавливает биение даже самого смелого сердца, служит здесь не человек с его деятельностью, обладающей качественным превосходством, а появление нового, ужасающего принципа, выступающего как принцип отрицания. Оставленность, в которой совершается здесь трагическая судьба индивида, есть символ оставленности человека в новом, неизведанном мире, чей железный закон воспринимается как бессмыслица. Сердечные предчувствия и системы духа можно опровергнуть, тогда как одну вещь опровергнуть нельзя, и эта вещь – пулемет.

Суть лангемаркских событий состоит во вмешательстве космической противоположности, которое повторяется всегда, когда поколеблен мировой порядок, и которое выражается здесь в символах технической эпохи. Это противоположность между соляренным и теллурическим огнем,

который в первом случае проявляется как духовное, а в другом – как земное пламя, как свет или как огонь – обмен заклинаниями между “певцами на жертвенном холме” и кузнецами, которым подвластны силы металлов – золота и железа. Носителей идеи, отдалившейся от первообраза и превратившейся в еще более прекрасное отображение, притягивает к земле материя, мать всех вещей»<sup>1</sup>.

Глобальная европейская экспансия стала тем водоразделом, на разных сторонах которого размещались две разные совокупности образов «Востока», в данном случае Китая. Как пишет американский социолог и экономист Д. Арриги, «удивительный мир Китая, его процветание и рост его народонаселения в течение почти всего XVIII века были источником вдохновения для выдающихся деятелей эпохи европейского Просвещения. Лейбниц, Вольтер Кенэ и другие смотрели на Китай как на пример нравственности, развития институтов власти, искали в его опыте поддержку для своих самых разных построений: от просвещенного абсолютизма и меритократии до национальной экономики, основанной на сельском хозяйстве»<sup>2</sup>. На рубеже XVIII–XIX веков громадный скачок в развитии европейского военного искусства, продолжает Арриги, поколебал положительный образ Китая. Купцы и путешественники из Европы давно уже говорили о военной уязвимости империи, где у власти находится класс ученых и землевладельцев, но в то же время горько жаловались на бюрократические и культурные препоны в торговле с Китаем<sup>3</sup>. Характерно, что до начала первой Опиумной войны (1839–1842) у Китая был положительный торговый баланс с Великобританией. Более того, британцы импортировали китайскую продукцию промышленного производства, расплачиваясь за ввозимые китайские товары таким количеством серебра, которое грозило подорвать английский бюджет. Чтобы исправить ситуацию, англичане стали навязывать китайцам индийский опиум, отказ от покупки которого стоил китайскому правительству Опиумной войны. Подготовка Великобритании к войне с Китаем сопровождалась пропагандистской кампанией, в ходе которой утверждалось, что Китай – «несвободная» страна с деспотическим правительством, препятствующим «свободной торговле» (опиумом!). Как пишет американский историк экономики Д. Арриги, анонимный английский автор эссе, опубликованного

<sup>1</sup> Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт / Пер. с нем. СПб.: Наука, 2002. С. 175–177.

<sup>2</sup> Арриги Д. Адам Смит в Китае. Что получил в наследство XXI век / Пер. с англ. М.: Институт общественного проектирования, 2009. С. 13.

<sup>3</sup> Там же.

незадолго до развязывания Британией первой Опиумной войны против Китая, высказывал в нем такие страшные мысли: «Нет, возможно, более верного критерия цивилизованности и развития общества, чем уровень, которого достигло общество в “искусстве убивать”, в совершенстве и разнообразии средств взаимного уничтожения и в мастерстве, с каким эти средства употребляются». Затем автор эссе характеризует китайский императорский военный флот как «чудовищную карикатуру» и заявляет, что устаревшие пушки и армия, в которой нет дисциплины, сделали Китай «бессильным на суше», причем автор счел эти недостатки свидетельством фундаментальных пороков китайского общества в целом. Описывая эти взгляды, Майкл Адам прибавляет, что, «поскольку европейцы, судя о достоинствах не-западных народов, все больше значения придают военному мастерству, это сулит мало хорошего китайцам, которые очень отстают от агрессивного “варварства” у своих южных ворот»<sup>1</sup>.

Ряд тяжелых военных поражений, которые Китай потерпел в XVII веке в войнах с маньчжурами, в XIX веке в Опиумных войнах с Великобританией и объединенной коалицией европейских государств при подавлении восстания тайпинов, (в XX веке от Японии), заставил китайцев отвергнуть социальную значимость концепции совершенномудрого. На смену совершенномудрому как обладателю нравственного превосходства должен был прийти специалист, человек-функция, столь презируемый китайской традицией.

Опыт столкновения с Западом привел Фэн Юланя к мысли, что «мудрость и совершенство духовной сферы доступны человеку любой профессии, но совершенномудрость как таковая не может быть профессией, ибо это уводит человека от общественных дел и тем самым мешает ему реализовывать свою социальную природу. Итак, философия «может помочь человеку, управляющему самолетом или стреляющему из пушки, исчерпать природу-характер и достичь предопределения... но не может научить его, как надо водить самолет или вести огонь из орудия»<sup>2</sup>.

Тем не менее именно в традиционной китайской морали Фэн Юлань видел ту организующую силу, способную сплотить нацию на сопротивление захватчикам. В качестве базиса национальной традиции, «китайской основы» у Фэн Юланя выступали именно традиционные нравственные учения, обладающие мощной социально-организующей силой, «поверх»

<sup>1</sup> *Арриги Д.* Адам Смит в Китае. Что получил в наследство XXI век / Пер. с англ. М.: Институт общественного проектирования, 2009. С. 14.

<sup>2</sup> *Ломанов А.В.* Современное конфуцианство... С. 126.

которых должны были добавляться достижения западной науки, техники и индустриальной экономики.

Военно-политическое и экономическое соперничество «не-западных» цивилизаций с Западной Европой и Соединенными Штатами, в котором ставками «Востока» были национальный, экономический и политический суверенитет, привело к ситуации, названной американским экономистом и социологом Кеном Померанцем «Великим расхождением». Начало широкой европейской экспансии на «Восток» определило культурные границы «Востока» и «Запада» как линии фронтов. «Восток» должен был быть зафиксирован в культурном сознании Европы в качестве такой неизменной, внеисторической, всегда равной себе сущности, которая превращала бы его в объект с ясной и четкой структурой, доступной для социально-политических, экономических и военных манипуляций. Онтологическая разница между «Востоком» и «Западом» фиксировалась в дихотомических таблицах, отражающих «сущностные» черты противостоящих друг другу культур:

Таблица 1  
Дихотомные типологии Запада и Востока

Запад	Восток
материализм	духовность
секуляризованный	религиозный
реализм / прагматизм	идеализм
объективизм	субъективизм
плюрализм	монизм
рациональность	интуитивность
разум (логос)	Путь (Дао)
динамизм/ развитие/ движение	инертность / стабильность
прогресс	застой / косность
искусственность	естественность
покорение природы	адаптация к природе
право	мораль
научность	сакральное знание
свобода	порядок
равенство	подчинение
воля	фатализм
индивидуализм	подавление личности
антропоцентризм	теоцентризм

(Таблица приведена по: Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия / Сост. Б.В. Ерасов. М.: Аспект-пресс, 2001, С. 248).

Отбор сущностных элементов для подобных схем, так или иначе, определялся тем фактом, что западноевропейская культура стремилась не к равноправному взаимодействию с «не-Западом», а к его покорению и доминированию. «Запад» бросил «Востоку» вызов, а не предложение к сотрудничеству, и те цивилизации, которые оказались достаточно сильны и устойчивы, чтобы этот вызов принять, отныне определяли культуру Западной Европы и США сквозь призму военно-политического и экономического конфликта. Таким образом, для «Востока», при всех оговорках, основной ракурс восприятия западноевропейской культуры определялся прежде всего военно-техническим превосходством. Остальные аспекты европейской и североамериканской культуры, попадавшие в поле зрения «Востока», воспринимались как малозначимые и второстепенные по сравнению с одним, главным, тем, что определяет превосходство и власть над миром.

Отсюда подчеркивание в различных таблицах и сравнительных описаниях культур таких черт западноевропейской культуры, как ее рациональность, прагматизм, секулярность, динамизм, индивидуализм и антропоцентризм. Такие элементы культуры Запада, как религия и философия, могли оцениваться положительно не столько из-за своего содержания, например, признания глубины и высокой религиозной ценности христианской догматики, сколько из-за того, что христианство исповедовали в процветающих и сильных, а потому и опасных европейских государствах.

В ситуации противостояния «Востока» и «Запада» конструирование национальных и культурных идентичностей в противопоставлении с Другим, приводило к тому, что отбор культурных элементов для дихотомных и компаративистских построений определялся степенью их участия в военно-политическом или экономическом соперничестве. Элементы и сферы европейской культуры, обеспечившие успех «западной» экспансии на «Восток», заслоняли у представителей «не-западных» культур все прочие содержательные аспекты европейской цивилизации.

Характерно, что опыт успешной мировой экспансии во многом вынуждал представителей интеллектуальных элит «Запада» к определению сущности своей собственной культуры сквозь призму военно-технического и экономического превосходства.

Как пишет американский культуролог Дж.М. Стидман в работе «Миф об Азии» (New York, 1969), в Западной Европе и США «реальная Азия большей частью заменяется на вербальные образы... Антитеза между духовным Востоком и материалистическим Западом заглушает все голоса из Азии, кроме голосов монахов и брахманов... Источник этой антитезы между непрактичной спиритуальностью и эффективной деловитостью можно найти прежде

всего в характере европейского воздействия на Азию. Это воздействие было в основном экономическим, техническим и политическим»<sup>1</sup>.

Слова «Восток» и «Запад», служившие для обозначения географических точек пространства и определения местоположения объекта, по законам мифологической логики стали обозначать некие качественно различные сущности, обладающие принципиально различным ценностным содержанием. Противостояние «Востока» и «Запада» реактивизирует глубоко архаические способы описания мировой структуры, в соответствии с которыми «верх» и «низ», «правая» и «левая» стороны, «Небо» и «Земля», «надлунный» и «подлунный» миры, «центр» и «периферия» характеризовались как сферы пространства, обладающие качественно различным бытийственным содержанием. В «надлунном» и «подлунном» мирах мы обнаруживаем иное качество материи, которая в «надлунном» мире обретает «тонкие» формы или преобразуется в «чистый дух», иное течение времени, иные разновидности населяющих эти пространства существ.

Наделение объекта эпитетом «восточный» или отнесение его к «Востоку» радикально меняет его онтологический статус. Удаление от «Центра» (западноевропейской цивилизации) ведет к нарастанию «порчи», искажению и убыванию подлинной жизненности, попранию человеческой сущности, личностного начала. На «Востоке» останавливается ход времени, как противоположность «западному» динамизму, прогрессу и «истории» там существует лишь дурная бесконечность циклического воспроизводства архетипальных социально-политических, экономических и религиозных форм. Человеческая природа, стремящаяся, как известно, к счастью, основополагающие качества, определяющие личность, семейные отношения приносятся на «Востоке» в жертву нелепым, механически воспроизводимым традициям и ритуалам, основанным на еще более нелепых, беспочвенных и иллюзорных религиозных и философских воззрениях. Подобные взгляды суммированы в подзаголовке письма французского путешественника по Индостану Ф. Бернье, в котором содержится описание нравов и обычаев населяющих полуостров народов: «О суеверии, странных обычаях и вероучении индусов, или язычников в Индостане из коего видно, что нет мнений настолько смешных и нелепых, чтобы они не могли взбрести в голову людям»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия.

М.: Аспект-пресс, 2001. С. 261.

<sup>2</sup> *Бернье Ф.* История последних политических потрясений в государстве Великого Могола. С. 345.

Как пишет автор послесловия к «Ориентализму» и исследователь творчества Э. Саида К. Крылов, «мы почему-то не догадываемся, что само выражение “Восточная Европа” звучит для европейского уха неприятно. Если коротко, “Восточная Европа” есть “порченная Европа”, “Европа, ставшая Востоком”. Тут уместно вспомнить Толкиена: орки – это изуродованные “мукой и колдовством” эльфы»<sup>1</sup>.

Дело в том, что в большинстве компаративистских построений в качестве одного из объектов сравнительного анализа фигурирует понятие «Запад», она выступает носителем достаточно четко определенного набора характеристик. Наиболее распространенными из них являются «насищенность», «силовая парадигма», «богоборчество», «материализм», «прогресс ценой разрушения природной гармонии», «специализированное знание» как антитеза «восточной мудрости» и ряд других. Так, иранский философ и поэт, живущий во Франции, Дариуш Шайеган, винит пять европейских веков, со времен подавления «религиозного, догалилеевского» сознания, в «церебрализации» человека, сделавшей из него по существу умственного уродца. С точки зрения Шайегана, поскольку не-западные цивилизации в целом недобровольно вступили на путь «научно-технической мутации», им со стороны явнее видна, хотя и непостижима начавшаяся в эпоху Ренессанса метаморфоза западной мысли, перешедшей от созерцания к изобретательству (инструментализация интеллекта), от субстанциальных форм к механико-математическим конструктам (математизация мира), от ориентации на идеальные нормы к первичным импульсам (натурализация человека), от эсхатологии к историзму (демифологизация времени). По Шайегану, планетарное шествие западного человеческого типа куплено ценой усечения всех сторон человеческого существа кроме одной – инженерной<sup>2</sup>.

Категории «Востока» и «Запада» выступают в качестве двух онтологически полярных сущностей, носителей набора имманентно присущих им вневременных качеств, впервые нашедших форму своего эксплицитного выражения соответственно в греческой мифологии (на Западе) и книгах древних мудрецов (на Востоке).

Очевидно, что дискурс как определяемая социокультурными факторами и исторической ситуацией форма, устанавливающая границы личностного высказывания и в целом проявления авторской индивидуальности, действительно доминирует не только в текстах о «Востоке», но и о «Западе». Французский философ Э. Левинас, описывая культурные

<sup>1</sup> Крылов К. Послесловие // Саид Э.В. Ориентализм. С. 634.

<sup>2</sup> Цит. по: Биbihин В.В. Новый ренессанс. С. 134.

формы взаимодействия западноевропейской культуры с социальным или природным Другим, дает их следующие характеристики: «Порок западного рационализма в его заносчивом замысле охватить, исследовать, освоить и, в конечном счете, присвоить все, что противостоит ему в облике иной культуры, отсутствия культуры; в облике природы, человеческой натуры. Культура Запада, конечно, поднялась над слепой репрессивностью и давно чтит диалог как равноправную форму общения с Другим (только в том случае, если Другой может дать адекватный отпор, как показывает судьба Ирака. – М. Г.)»<sup>1</sup>. Левинас далее продолжает: «Радикальная запредельность индифферентной или враждебной человеку природы, трансцендентность бытия перерабатываются познанием в наличность, что означает как учет их реальности, так и их отдачу в компетенцию и в сферу действия человека. Настоящее время, внутри которого мыслит и действует человек, в свою очередь перетолковывается как наличность, т.е. по сути дела как изъятие из непроницаемости бытия, из тайн прошлого и будущего. Воспоминание и воображение трактуются как приведение скрытого в наличность, репрезентация, собирание и синхронизация диахронных событий в рамках закономерности и системы с их математическим выражением»<sup>2</sup>. Философ В.В. Биbihин, комментируя мысли Э. Левинаса относительно западноевропейской культуры, утверждает, что «все попавшее в сети такой культуры будет исподволь препарировано, повернуто в сторону потенциальной практической и технической проработки. Самая, казалось бы, отвлеченная теория есть на деле цепкая хватка. Даже отношение человека к Богу было понято на Западе как накопление коллективного религиозного опыта, т.е. как вклад в познание истины. Захватническая установка настолько подчиняет себе человеческий ум, что на почве личности вырастает, заглушая чувство и интуицию, “жадный и гегемонический субъект”»<sup>3</sup>.

Следует еще раз подчеркнуть, что процесс конструирования собственной идентичности и на «Востоке» и на «Западе» определялся «Великим Разделением» как результат европейской экспансии.

Политические и интеллектуальные элиты, занимавшиеся сотворением Образа собственной культуры через ее противопоставление Другому, создавали некие идеальные пространства взаимодействующих культур.

Чужие культуры превращались в такие своеобразные «зеркала», позволявшие посредством взгляда, брошенного вовне, повсюду встречать

<sup>1</sup> Цит. по: Биbihин В.В. Новый ренессанс. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 163.

<sup>3</sup> Там же.

лишь собственное отражение. Образ Другого превращался, по сути, в образ Себя, когда иная культура превращалась в совокупность «вытесненных» во внешнее пространство идеальных или негативных аспектов собственной культуры.

«Восток» для «Запада» может быть либо Образом культуры, застывшей в косной неподвижности, противоположной всякому творчеству, жизни, движению к свободе, либо Хранителем Духа и Традиции, давно покинувших пределы Европы и вовсе непостижимых прагматичной культуре торгашей-янки.

Культуры, будучи сложноорганизованными дифференцированными системами и состоящими из неоднородных в социально-политическом, экономическом, национальном, религиозном, образовательном отношении групп и индивидов, как правило, актуально представляют набор вариативных образов Себя и Другого, зависящих от мировоззренческого базиса «заинтересованной группы».

Так, из приведенного выше материала видно, что для одних представителей Европы и США абсолютное военно-техническое, научное и экономическое превосходство Запада является доказательством системного превосходства новоевропейской культуры, вдохновляемой либеральными идеями, а для других – свидетельством ее глубочайшего духовного упадка.

В совокупности текстов, созданных западными интеллектуалами начиная с XVII–XVIII веков, эпохи очевидного триумфа абсолютно уникального и даже аномального типа новоевропейской культуры, можно достаточно четко выделить те из них, в которых прославляется новое видение мира, и тех, в которых «brave New World» рассматривается как проклятье современного человечества.

Для французского философа Р. Генона, бывшего апологета традиционализма, водораздел между культурами «Востока» и «Запада» проходил по признаку признания или отрицания традиционных оснований всех сторон жизни данного общества. Для него полноценное и подлинное взаимодействие между «Востоком» и «Западом» невозможно в первую очередь потому, что западная цивилизация, «не признающая никакого высшего принципа и в действительности основанная на полном отрицании вообще каких бы то ни было принципов, уже в силу самого этого обстоятельства исключает возможность всякого взаимопонимания с другими цивилизациями, поскольку для того, чтобы такое понимание было воистину глубоким и действенным, оно должно проистекать из того самого высшего принципа, которого эта аномальная и извращенная цивилизация как раз лишена. Поэтому в современном мире мы видим, с одной

стороны, цивилизации, оставшиеся стоять на традиционных позициях, – таковы цивилизации Востока, и с другой – откровенно антитрадиционную цивилизацию или цивилизацию современного Запада»<sup>1</sup>.

В «триумфальном марше победоносных западных батальонов и идущих за ними искусных менеджеров, безразличных к страданиям покоренных народов» (У. Мак-Нил), что-то все-таки оказалось утраченным. «Где мудрость, утраченная нами ради знания, и где знания, утраченные нами ради сведений?», – вопрошал один из западных поэтов.

Утрату можно было бы счесть мнимой или малозначимой, но слишком уж явно трагедия потери обозначена в художественных и философских текстах, созданных Западом в XIX–XX веках. «Конец Нового времени» Р. Гвардини, «Закат Западного мира» О. Шпенглера, «Утрата середины» Х. Зедльмайра, «Умирание искусства» Вл. Вейдле, «О трагическом чувстве жизни» М. де Унамуну.

Утраченную мудрость и гармонию, по мнению многих европейских и американских философов, художников, писателей и поэтов, следовало искать на «Востоке». Запад ждал прихода с «Востока» учителей Духа, которые, кстати, не замедлили явиться. При этом подлинность таких «восточных Учителей» и аутентичность предлагаемых ими учений была и остается под большим вопросом. Исследователь творчества Э. Саида К. Крылов в этой связи очень тонко подметил, что «деятельность этих людей (фигур типа Блаватской, Гурджиева, Ошо, Секо Асахара и т.д. – М.Г.), патентованных восточных учителей, всех этих “суфиев” и “гуру” – крайне важна для Запада даже идеологически: через Восток идет “отмывание” новых идеологических и религиозных разработок (в том смысле, в каком говорят об отмывании денег). Гессевское “паломничество в Страну Востока” оборачивается проведением операций через “духовный офшор”, где Запад продает Западу очередной “опиум для народа”»<sup>2</sup>.

В процессе восприятия «восточной духовности» европейскими и американскими интеллектуалами можно выделить две основные стадии. На первой из них (середина XIX – первая половина XX века) «Восток» рассматривался как последнее прибежище живой традиции, не утратившей связи с трансценденцией и «одушевленной природой», которая начиная с научной революции XVII века была утрачена на Западе.

Как писал Р. Генон, «только через установление контакта с живыми традициями можно воскресить то, что еще способно возродиться, и это,

<sup>1</sup> Генон Р. Кризис современного мира // <http://www.traditionallib.narod.ru/slovo/traditio/genon/genon05.htm> [Интернет-ресурс. С. 9].

<sup>2</sup> Крылов К. Послесловие. С. 632.

как мы постоянно подчеркиваем, одна из величайших услуг, которые может оказать Восток Западу»<sup>1</sup>. Второй этап – осознание того факта, что «Восток», на который возлагал свои надежды Генон, на протяжении всего XX века энергично старается «уйти» от своей «восточности», стремясь достигнуть одного уровня политического и экономического развития с ведущими европейскими государствами и США.

Для последователя Р. Генона, итальянского философа-метафизика и традиционалиста Ю. Эвола, обращение к «Востоку» уже оказывается бесполезным и безнадежным делом. Эвола писал, что «современный Восток уже вступил на проложенный нами путь, он все больше подчиняется идеям и влияниям, которые привели нас к нынешнему положению, “модернизируется” и усваивает наши формы “светской” и материализованной жизни, а еще сохраняемые им остатки Традиции все больше теряют почву и вытесняются на обочину. Уничтожение “колониализма”, приведшее к материальной независимости, которую стремятся отстоять восточные народы перед лицом европейцев, шло наряду с их все большим подчинением “продвинутому” и “прогрессивным” идеям, обычаям и мышлению, возобладавшим на современном Западе»<sup>2</sup>.

Для Р. Генона актуальное противоречие между Востоком и Западом еще могло основываться на том, «что Восток утверждает безусловное превосходство умозрения над действием, а современный Запад, напротив, превосходство действия над умозрением»<sup>3</sup>. Во второй половине XX столетия Эвола уже был твердо уверен, что «миф Востока» является провальным. Он полагал, что на «Востоке» еще можно обнаружить узкий круг знатоков традиционной метафизики, но они уже представляют не «центр», а «периферию» культуры, и что на современном этапе «созерцательный Восток» демонстрирует даже большую скорость «падения в модерн», чем в свое время Запад. По словам Эвола, «это доказывает пример Китая, который за пару десятилетий прошел весь путь от традиционной империи до материалистического и атеистического коммунистического режима; путь, на который европейцам потребовались века»<sup>4</sup>.

При этом распространение на рубеже XIX–XX веков в странах Азии националистической, либеральной и коммунистической идеологий, революции, перевороты, национально-освободительные и захватнические войны, прорывы в экономическом развитии не могли опровергнуть или

<sup>1</sup> Генон Р. Кризис современного мира. С. 11.

<sup>2</sup> Эвола Ю. Оседлать тигра / Пер. с ит. СПб.: Владимир Даль, 2005. С. 26.

<sup>3</sup> Генон Р. Кризис современного мира. С. 15.

<sup>4</sup> Эвола Ю. Оседлать тигра. С. 26.

хотя бы поколебать для самого Генона идею о существенном превосходстве в культуре Востока «умозрения» над действием. Генон в работах, посвященных Традиции, как бы «игнорировал» актуальные социально-политические трансформации Востока, и для него личностью, способной представлять «подлинный» Восток, может быть только погрузившийся в глубочайшее созерцание или религиозный экстаз мудрец, но не коммунистические лидеры типа председателя Мао или Хо Ши Мина.

В сознании европейских интеллектуалов сосуществуют как бы несколько различных «Востоков»: Восток древний, классический, раз и навсегда застывший в своей неизменной сущности, и Восток современный, представляющий собой аномалию, извращение классического Востока, сущность с неопределенной идентичностью, без спросу покинувшая свое раз и навсегда установленное для нее Западом «ориентальное» место. Современный Восток – это выродившийся Восток классический, иногда удачная, иногда ужасная пародия на западную цивилизацию. Сущность Востока есть его архаика, именно поэтому с помощью обращения к древнейшим, «изначальным» слоям «восточных» культур Запад может «понимать» их, а посредством сравнения с «классическим» Востоком – судить Восток современный как отклонение от установленной Европой «классической» восточной нормы.

В этом отношении весьма репрезентативным является мнение Р. Бенедикт, полагавшей, что «ключ» к пониманию японской культуры середины XX века можно обнаружить в культуре «примитивных» племен, населяющих острова Тихого океана. В уже не раз цитировавшейся книге «Хризантема и меч» она пишет, что «антрополог знаком со многими азиатскими и тихоокеанскими культурами. В Японии существует много таких социальных порядков и житейских привычек, которые тесно сближают ее даже с первобытными племенами островов Тихого океана. Аналоги можно найти в Малайзии, некоторые – на Новой Гвинее, некоторые – в Полинезии. Я просто знала, как аналогичные порядки действуют в примитивных культурах, и могла получить ключи к пониманию жизни японцев на основании обнаруженных сходств и различий»<sup>1</sup>.

Даже если принять во внимание действительные миграции этносов на острова Японского архипелага, населявших острова Тихого океана в конце первого тысячелетия до н.э. и оказавших влияние на формирующуюся там культуру, то все-таки представляется несколько странным именно в архаике рубежа христианской эры искать «коды» для дешифровки культуры Японии XX века. Оказывается, «ключ к пониманию» жизни японцев,

<sup>1</sup> Бенедикт Р. Хризантема и меч. С. 48.

за 60–70 лет создавших современное государство, которые в течение четырех лет, обладая крайне скудными сырьевыми ресурсами, вели боевые действия на Тихом океане с одной из сверхдержав Запада – Соединенными Штатами, можно найти у «первобытных племен Тихого океана».

В этой связи может быть очень важна мысль Э. Саида, прозвучавшая на проводившейся в 1977 году в США теледискуссии о том, «что почти четырнадцативековая исламская традиция и цивилизация значимы для понимания современного арабского мира не более, чем события VII века в Европе для понимания современной ситуации в современной Америке»<sup>1</sup>.

Принимая мысль Э. Саида с определенными оговорками, с ним можно согласиться в главном, в том что современная ситуация на Востоке должна интерпретироваться на основе современного контекста.

Главная методологическая погрешность дихотомных типологий «Востока» и «Запада» состоит в рассмотрении этих культур как абсолютно целостных, на всем протяжении истории полностью интегрированных сущностей, пребывающих вне времени, пространства и движения. В этом отношении интересна таблица сравнительных характеристик японской и западной культур, составленная японским культурологом Нобусима Нобухиро:

Таблица 2

Западная культура	Японская культура
объективная	субъективная
аналитическая	синтетическая
логическая	нелогическая
противоречивая	непротиворечивая
точная	неопределенная
безличная	личная
дальновидная	недальновидная
общественно мыслящая	фракционно мыслящая
предпочитающая контракт	предпочитающая нечеткое соглашение
уважающая частный мир	вторгающаяся в частный мир
пастушеская (по происхождению)	земледельческая (по происхождению)
культура плотоядных народов	культура народа, питающегося рисом
монотеистическая	анимистическая
абсолютная	релятивная
дуалистическая	менее категоричная
интеллектуальная	эмоциональная

<sup>1</sup> Луис Б. Ислам и Запад / Пер. с англ. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2003. С. 189.

Западная культура	Японская культура
бессердечная	добросердечная
аргументационная	гармоничная
лишенная чувствительности	внимательная к другим
строгая	гибкая
механическая	человечная
мстительная	снисходительная
культура далеких отношений	культура тесных отношений
безжалостная	допускающая жалость
эгоцентричная	конформистская
экспансионистски мыслящая	миролюбивая
жесткая	милосердная
нетерпимая	терпимая
конкурентная	предпочитающая кооперацию
эксклюзивная	инклюзивная

Таблица приведена в работе М.Н. Корнилова<sup>1</sup>.

Структурное сходство с мифологическими конструктами дихотомных типологий «Востока» и «Запада» во-первых, придает уверенность их «восточным» или «западным» творцам, в том, что любая современная социо-политическая, экономическая или культурная ситуация может быть объяснена путем обращения к ее архаическим «истокам», пусть даже и удаленным от нее на несколько столетий или тысячелетий. Во-вторых, в более или менее выраженной форме признается, что именно в «архаике» той или иной культуры возможно выявить некий архетипический, парадигмальный набор ментальных и поведенческих паттернов, который будет циклически воспроизводиться при всех последующих состояниях культурной системы. Так, «ключ» к пониманию японской культуры XX века лежит в традициях первобытных племен Тихого океана, а интерпретации современной ситуации в арабском мире требует обязательного обращения к кочевому менталитету бедуинов, к обычаям «шатра и племени».

Авторы компаративистских исследований культур «Востока» и «Запада» допускают существование в культуре некоего «Вечного Настоящего», способного устоять под натиском любых исторических изменений. По сути, в соответствии с такими схемами, даже будучи допущенными в ту или иную компаративистскую теорию, любые изменения признаются всего лишь поверхностной мелкой рябью над толщей вод изначальных и неизменных архетипических культурных моделей.

<sup>1</sup> Корнилов М.Н. О типологии японской культуры (японская культура в теориях «Нихондзин рон» и «Нихон бунка рон» //Япония: культура и общество в эпоху НТР. М.: Наука, 1985. С. 44.

Каждая культура признается носителем набора имманентных субстанциональных признаков, для которых не существует истории. При этом культурно-исторические типы рассматриваются в качестве таких теоретических абстракций, которые выступают в качестве абсолютных целостностей, не знающих ни исторических, ни региональных, ни национальных, ни социальных разделений. Любое культурное явление, будь оно «западным» или «восточным», проходит с момента своего возникновения сквозь протяженный ряд динамических изменений, определяемых взаимодействием множества факторов, существенно влияющих на конкретную форму исторического «воплощения» данного культурного феномена. Искать и, как «удается» некоторым ученым, находить внутри беспрерывно изменяющегося «потока» динамических трансформаций культурных феноменов некое «изначальное», «нормативное» или «классическое» состояние (например буддизма или ислама) представляется методологической погрешностью. Для утверждения того, что именно данное состояние той или иной культурной системы является для нее «классическим» или «парадигмальным», следует допустить, что именно наличная совокупность источников обладает необходимой степенью полноты и объективности. Кроме того, приходится признать, что интерпретация культурного явления, например буддизма, представленная в какой-либо совокупности текстов и созданная в определенном регионе в конкретный исторический период именно данной этнической, национальной и/или социальной группой, и будет являться «классической» репрезентацией как отдельного культурного феномена, так и изучаемой системы в целом. В этой ситуации ученый как бы произвольно «вырывает» из всего исторического многообразия пространственных и временных воплощений того или иного культурного явления обусловленную эпохой, регионом, этносом и социумом «культурную форму» и утверждает, что именно эта произвольно «выхваченная» из истории форма и способна репрезентировать субстанцию объекта. Более того, не найдя среди исторических форм культурных явлений подходящих «кандидатов» на то, чтобы представлять объект изучения в целом, исследователь может самостоятельно сконструировать такой репрезентирующий объект, который, будучи удобным в теоретическом плане, может иметь минимальное отношение к реальности, как видно из приведенных выше таблиц 1 и 2.

В соответствии с подобным подходом такой абстрактный культурный конструкт, как «Запад», существующий только в теоретических схемах аналитика и не знающий истории, не располагающий никаким конкретным местом и человеческой реальностью своих носителей, будет описываться либо как «рациональный», «механистический»

и «безжалостный», либо как «свободный», «терпимый», «творческий» и «динамичный».

Здесь очень важно подчеркнуть, что автор отнюдь не отрицает культурных различий, которые подчас могут быть весьма существенными, но совершенно определенно отрицает их абсолютизацию.

При анализе различных явлений «восточной» культуры не следует упускать из виду, что заинтересованные политические и интеллектуальные элиты, находящиеся «внутри» или «извне» изучаемого общества, могут, исходя из соображений собственной выгоды или недостаточного знания предмета изучения, сознательно «ориентализировать» объекты своих социально-политических, экономических и научных манипуляций.

Внимательное изучение компаративистских исследований делает очевидной лежащую в их основе базовую гипотезу «восточной культуры» как совокупность идей и институтов, отклоняющихся от «нормальных» и «естественных» идей и институтов «Запада», и представление «Востока» как формы проявления «радикально чуждой ментальности».

Так, Т.Н. Матрусова в работе, посвященной принципам японского менеджмента и истории его изучения в Западной Европе и США, писала, что с середины 50-х годов XX века западная наука, занимавшаяся проблемами управления производством в Японии, находилась под влиянием идей американского ученого Дж. Абегллена.

Как заключает Т.Н. Матрусова, «в своих трудах Абегглен создал образ японской организации, системы и функции которой коренным образом отличаются от западных, и в частности от американских. В его интерпретации на первый план выступили различия, которые существовали между японскими и американскими компаниями. Это увлекло многих ученых, обратившихся к изучению “японской специфики”, характер которой был подсказан Абеггленом, задававшим тем самым общий тон всем работам. С его легкой руки в сознании исследователей прочно утвердился “неповторимый японский стиль” управления японской фирмой, имевший три неотъемлемые, так сказать, “священные” черты (sacred treasures): пожизненный наем, система продвижения по старшинству и так называемые пофирменные (т.е. встроенные в структуру фирмы) профсоюзы. О том, что японская система управления обладает качествами вполне “западными”, ни Абегглен, ни его последователи не подозревали»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Матрусова Т.Н. Национальные традиции и западные технологии в японском менеджменте: история взаимодействия // Япония 2000: консерватизм и традиционализм. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 162.

Т.Н. Матрусова подчеркивает, что под влиянием идей Абегглена большинство западных исследователей японского менеджмента сконцентрировалось на всем “необычном” в практике японского управления и пошло по пути абсолютизации ее внешних форм. Эта особенность была подмечена в ряде работ в том числе и японских авторов, которые утверждали, что далеко не все, что считалось “монопольной принадлежностью” Японии, таковым и являлось. «Так, в 50-60-х годов, когда экономика США процветала, крупные американские корпорации точно так же, как и японские, предлагали своему персоналу нечто похожее на пожизненный наем. Более того, хотя продвижение по службе и заработная плата в компаниях США зависели в основном от производительности труда и заслуг работников (*merit system*), возраст также играл большую роль в системах материального стимулирования кадров»<sup>1</sup>.

По словам Т.Н. Матрусовой, с появлением книги Абегглена направление теоретических и эмпирических исследований японского менеджмента перешло в русло культурно-детерминистских и «традиционалистских» толкований. Очень важным представляется ее замечание, что «возможно столь большое внимание к культурному фактору объяснялось тем, что очень немногие западные ученые в то время (50-е–начало 70-х годов) знали японский менеджмент настолько, чтобы говорить о нем компетентно. Поэтому, поскольку для них было ново абсолютно все, они сфокусировали свое внимание в первую очередь на том, что было для них необычным, не заботясь особенно о том, чтобы искать то общее, что можно увидеть в любой другой стране. Первыми на недопустимость такого подхода указали американский ученый Роберт Марш и его японский соавтор Маннари Хириси, которые подчеркнули, что акцент на различиях оставляет без ответа вопрос о том, что же в японском менеджменте является самым важным? Ведь различия могли быть несущественными или чисто декоративными, только прикрывавшими суть, ничем не отличающуюся от западного образца»<sup>2</sup>.

Со второй половины 70-х годов XX века в западноевропейских и американских исследованиях японского менеджмента наступил так называемый «постабеггленовский» период, когда принципы японской системы управления интерпретировались не столько с культурно-детерминистских, сколько с универалистских позиций. Основной довод в пользу такого подхода заключался в том, что «влияние научно-

<sup>1</sup> Матрусова Т.Н. Национальные традиции и западные технологии в японском менеджменте. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 163.

технического прогресса на развитие управления одинаково во всем мире, и именно оно приводит к “усреднению” его модели<sup>1</sup>. Таким образом, отличия в теории и практике управления, признававшиеся «специфически» японскими, не имеют определяющего значения, в то время как «несущие» структуры системы японского менеджмента скопированы с западных моделей.

Главная проблема западных исследований, посвященных японскому менеджменту, состоит в том, что система японского управления представляет собой динамично изменяющуюся совокупность теоретических и практических подходов к организации производства, чутко реагирующую на вызовы времени. В то время как научное осмысление серьезных трансформаций японского менеджмента в Западной Европе и США, как пишет Матрусова, «просто не успевает за темпами изменений в Японии, и, хуже того, исследователи порой даже не знают, что эти изменения имеют место»<sup>2</sup>.

Отсюда в принципе становится понятной приверженность ряда авторов компаративистских исследований к эссенциалистским и субстанциональным моделям, поскольку они требуют меньших исследовательских затрат, которых, несомненно, потребовало бы отслеживание динамики социокультурных изменений.

Субстанциональные компаративистские модели, основанные на метафизике неизменных сущностей, имеют несомненное преимущество перед историческими исследованиями культуры в плане простоты и понятности. Если мы утверждаем, вслед за М. Элиаде, что представления о времени в «традиционных цивилизациях Востока» основывались на циклическом принципе «Вечного Возвращения», свойственного мифу, а западноевропейские – на линейном времени истории, то тем самым мы получаем возможность провести четкие границы между «мифологическим» «а-историческим» «Востоком» и «историческим» динамично развивающимся «Западом». При этом конкретные исторические исследования ряда зарубежных и отечественных востоковедов: Я. Ассмана, Е.Ю. Ваниной и С.А. Зинина убедительно продемонстрировали, что и Древнему Востоку были свойственны не только «циклические», но и «линейные» представления о времени. Представление о «Вечном Возвращении», «циклическом» характере времени, было лишь одной, и не всегда

<sup>1</sup> Матрусова Т.Н. Национальные традиции и западные технологии в японском менеджменте. С. 165.

<sup>2</sup> Там же. С. 170–171.

доминантной, формой среди других концепций времени, существовавшей в культурах «Востока».

Но допущение принципа исторической изменчивости, разнообразия, вариативности идей и институтов внутри «восточных», равно как и «западной», культур лишает исследователя возможности провести четкие межкультурные границы, определяемые фундаментальными различиями между ними.

Думается, что можно согласится с английским индологом Д. Уошбруком, заменив слово «Индия» на понятие «Восток», что так называемая «традиционная Индия, лишенная возможностей самостоятельно творить историю и сравнимая с Европой только в категориях “несходства”, стала продуктом западной мысли, имеющим мало общего с исторической реальностью Индии»<sup>1</sup>. Как пишет востоковед Е.Ю. Ванина, «такие казавшиеся ранее незыблемыми постулаты ориентализма, как “отставание Востока и цивилизаторская миссия Запада”, “восточная деспотия”, “самоуправляющиеся общины-республики”, “особая восточная ментальность” и т.д., исследуются теперь нашими европейскими и американскими коллегами как специфические черты не азиатского общества, а западной картины мира и колониальной идеологии»<sup>2</sup>.

Система оценок «иной» культуры, осуществляемая в процессе компаративистского исследования и построения дихотомных типологий культур «Востока» и «Запада», принципиально определяется теми ценностными установками внутри своей культуры, с которыми идентифицирует себя ученый, и со своим личностным психологическим складом.

Как правило, при проведении компаративистского исследования каждый ученый сталкивается с набором ценностных, идеологических и институциональных демаркаций, существующих как в его собственной, так и в «чужой» культуре. Отождествляя себя с определенной иерархией ценностей внутри своей культуры, исследователь в процессе сравнительного анализа может сознательно или неосознанно идентифицироваться с комплиментарной по отношению к его собственной системе идей и ценностей, существующих в другой культуре, и именно ее объявить репрезентацией культуры в целом.

Причем изменение системы ценностей внутри «своей» культуры приводит к порой полярной смене оценок «чужих» традиций и форм жизненного уклада. Первые западные путешественники на Индостан с нескрываемым восхищением писали о фантастической роскоши могольских падишахов,

<sup>1</sup> Цит. по: Ванина Е.Ю. Средневековое мышление. Индийский вариант. С. 21.

<sup>2</sup> Там же. С. 21–22.

«пока все больше утверждавшаяся буржуазная мораль не заставила их увидеть в “роскоши восточных владык” один из главных пороков азиатского общества»<sup>1</sup>.

Французский философ-традиционалист Р. Генон, интеллектуально и психологически не приемлющий «аномальную и извращенную» цивилизацию сциентистского и материалистического Запада, отождествлял себя внутри европейской культуры с теми институтами и системами ценностей, которые сохраняли, по его мнению, тонкую связь с великими религиозно-философскими системами прошлого, в первую очередь, с католичеством. «Измельчание» и отсутствие творческого начала в современном Генону католицизме, компромисс Церкви с материалистическим безбожным государством, привели французского традиционалиста к мысли, что живая «цепь» передачи «изначальной», когда-то единой Традиции может быть обретена только на Востоке, в Индии и мусульманских странах. Нарастающее отвращение к капиталистическому обществу, всерьез озабоченному только сведением бухгалтерских балансов и подсчетом прибылей и убытков, заставили Генона принять ислам и перебраться в Египет, где он и провел оставшиеся годы жизни, полностью посвятив себя реализации религиозных практик принявшего его суфийского ордена.

При обращении к «восточным» культурам репрезентативной для Р. Генона, ввиду его индивидуальных религиозных склонностей, всегда оказывалась монашеская или брахманская система ценностей, на основе которой можно было провести демаркационную линию между «созерцательным Востоком» и «активистским Западом».

Напротив, такой путешественник и исследователь индийской культуры, как Ф. Бернье, будучи учеником философа-материалиста П. Гассенди и страстным почитателем рационалистической философии Р. Декарта, скептически, а то и с нескрываемым презрением описывал «чудеса», сотворенные индуистскими и мусульманскими «святыми». Отождествив себя с рационализмом и материализмом как хотя и доминантными, но отнюдь не единственными системами идей внутри французской культуры, ведь оставался еще католицизм, набирали силу различные оккультные течения, Бернье чрезвычайно критически воспринимал и оценивал индийские традиции. Характерно, что, наблюдая за индийскими религиозными ритуалами и церемониями, он все время пытался объяснить и доказать самому себе, а заодно и своим будущим читателям, что все чудеса, какие ему пришлось наблюдать, есть не более чем «гнусный обман хитрых

<sup>1</sup> Цит. по: *Ванина Е.Ю.* Средневековое мышление. Индийский вариант. С. 195.

жрецов», превративших надувательство народа под прикрытием религии в выгодный для себя «бизнес». Те же самые традиции, обычаи, религиозно-философские системы Индии, которые для Р. Генона были «излучателями истинного духовного» света, давно погасшего на материалистическом Западе, для Бернье были доказательством абсолютного превосходства западной культуры начиная с Декарта, обретшего подлинное рациональное знание, не замутненное разными «религиозными баснями».

Неудивительно, что при наблюдении «погрязшего в невежестве» индийского народа, угнетаемого «восточными деспотами», «незаслуженно» распоряжающимися колоссальными богатствами и ресурсами страны, Бернье приходит в голову мысль, что управлять индийским достоянием должен рациональный и эффективный западный «менеджер». При взгляде на построение индийской армии он не может удержаться от следующего высказывания: «Созерцая эти армии,двигающиеся без надлежащего порядка, подобно стаду баранов, я часто думал, что, если бы в этих странах появилось всего лишь двадцать пять тысяч человек из старых войск Фландрии под начальством принца Конде или господина де Тюренна, они, несомненно, опрокинули бы все эти армии, несмотря на всю их многочисленность»<sup>1</sup>.

Таким образом, важной особенностью дихотомных типологических моделей «Востока» и «Запада» является концептуальный синтез вполне «научных» рациональных построений и набора мифологем, с преобладанием последних. По сути, компаративистские исследования «Востока» и «Запада» сами являются значимыми документами, формирующими не столько адекватные реальности как образы «чужой» культуры, сколько свидетельства динамической смены систем ценностей и принципов оценки внутри культуры «собственной», фактически и определяющих образы «Другого». Многообразие оценок «чужой» культуры, наблюдаемое как в диахронном, так и синхронном планах, простирающихся в спектре от ненависти и презрения до восхищения и желания учиться, свидетельствует о более сложной структуре культуры, чем та, что представлена в компаративистских исследованиях.

Искусство как одна из культурных форм постижения окружающего мира и отображения реальности, обращаясь к проблеме «Другого», одновременно и соответствует проанализированным в данной главе концептуальным схемам и в то же время обладает рядом особенностей, которые подробнее будут рассмотрены в следующей главе данного исследования.

<sup>1</sup> Бернье Ф. История последних политических потрясений в государстве Великого Могола. С. 165.

## **ГЛАВА 2**

### **ИСКУССТВО В ТРАДИЦИОННОМ ТИПЕ КУЛЬТУРЫ**

#### **2.1. Традиция и традиционный тип культуры**

##### **2.1.1. Основные подходы к понятию традиции**

Проблематика традиции в современном гуманитарном знании приобрела особую значимость в связи с необходимостью теоретического осмысления процессов превращения аграрных доиндустриальных обществ «третьего мира» в современные государственные образования. Как показывает эмпирическое наблюдение процессов, связанных с формированием в азиатских, африканских, латиноамериканских, а теперь и в восточноевропейских сообществах современных политических, социально-экономических и культурных институтов, модернизация в «третьем мире» осуществляется крайне сложно и неравномерно. Одни страны и регионы мира демонстрируют достаточно высокий адаптационный потенциал и готовность к обновлению, в то время как другие переживают глубочайшие кризисы, связанные не в последнюю очередь с разрушением традиционных культурных моделей. В ситуации кризиса культуры, переживаемого тем или иным обществом, когда социум утрачивает основополагающие культурные идеалы и ценностные ориентиры, все чаще раздаются призывы «вернуться к истокам», «возродить утраченное наследие и идеалы» и «восстановить связь с традицией». Вину за социальный, экономический и культурный коллапс, нередко переживаемый обществом, вставшим на путь превращения в современное государство, возлагают, и не без оснований, на процесс модернизации, при котором «корневые» культурные и религиозные ценности подменяются чуждыми данной нации или этносу принципами западной цивилизации.

Возврат к традиции объявляется средством спасения для модернизирующегося общества. При этом довольно часто обнаруживается, что четкого и ясного понимания того, что же такое традиция, не существует не только в сфере обыденного сознания, но и на уровне теоретического знания.

Научный интерес к понятиям традиции, традиционного общества, традиционного типа культуры во многом определяется теми политическими, социальными, экономическими, религиозными и культурными процессами, происходящими в незападных обществах в ходе их успешных или неуспешных попыток стать современными государствами. Традиция в этой связи приобретает статус ключевого термина или понятия, определяющего ход и результаты модернизационного процесса. Анализ содержания и основных аспектов и характеристик этого понятия может помочь в более детальном теоретическом осмыслении таких культурологических категорий, как культурная динамика, культурное изменение и взаимодействие культур. Автором предпринимается попытка рассмотреть основные подходы к понятию «традиция», присущие современному гуманитарному знанию и анализ особенностей функционирования искусства в традиционном типе культуры на культурно-историческом материале искусства Востока и Запада. Данная глава не претендует на исчерпывающий и детальный анализ всех концептуальных подходов к понятию традиции. Свою задачу автор видит несколько иначе: рассмотреть традицию и традиционное искусство в свете основной проблематики этой работы – анализа процессов взаимодействия художественных культур Востока и Запада, в ходе которого фундаментальные принципы и базовые институты традиционной художественной культуры Востока подверглись существенному давлению со стороны искусства Западной Европы. В ходе взаимодействия с художественной культурой Запада эстетические, стилистические и социальные формы традиционного искусства и соответствующие им художественные институты прошли через тот же процесс модернизации, что и остальные подсистемы культуры, утратив какую-то часть присущих им характеристик и вынужденно, иногда в значительной степени, трансформировав остальные. В качестве основных для данного исследования могут быть выдвинуты проблемы функциональных и типологических характеристик традиционного искусства, определение параметров и границ его инновационного потенциала, выделение художественных структур, институтов и групп, способствующих трансформации традиционных форм или же заинтересованных в консервации существующего положения вещей.

### 2.1.2. Концепции традиции

Представляя концепции традиции в самом широком виде, можно условно выделить несколько групп теоретических интерпретаций, являющихся наиболее распространенными и влиятельными в современном гуманитарном знании. Первая группа представляет собой различные вариации и интерпретации веберовского истолкования традиции, в которой противоположностью традиционному типу общества выступает культура, опирающаяся в своих основаниях на рациональные установки, мотивации и системы ценностей. В соответствии с концепцией М. Вебера, традиция представляет собой определенную социокультурную установку, при которой ценностные ориентации, мотивации, целеполагание и действия индивида или группы определяются внутренней приверженностью к некритическому принятию заимствованных из прошлых эпох религиозных, социально-политических, экономических, правовых, художественных, поведенческих и других моделей и образцов. В свою очередь, под рационализацией культуры как чего-то противоположного традиционному типу мышления и поведения М. Вебер понимал возрастание в социуме критичности по отношению к существующим институтам, нормам и образцам. На смену установкам «предки знали лучше» и «то, что хорошо было для предков, будет хорошо и для нас», приходит анализ эффективности и пригодности данной культурной модели, принципа или института для достижения цели в границах определенного момента времени или ситуации, что влечет за собой рациональную оценку их потенциала и отвержение или радикальную трансформацию в случае их несоответствия ожиданиям всего социума или политической элиты. Веберовская концепция традиции эксплицитно включена в проблематику, связанную с анализом систем социального действия, основополагающей среди которых, по мнению М. Вебера, выступает религиозная. В процессе анализа социальных систем Вебер вводит ряд теоретических конструктов, позволяющих, с его точки зрения, дать адекватный анализ различных типов социального действия, в особенности религиозного моделирования реальности. «Вебер начинает с создания идеальных типов социального действия, которые выделяются им в соответствии с доминирующей мотивацией, обуславливающей направленность индивидуального действия. Таким образом, социальное действие представлено в схеме Вебера четырьмя идеальными типами: целерациональным, ценностно-рациональным, аффективным и традиционным»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Островская-мл. Е.А. Религиозная модель общества. Социологические аспекты институционализации традиционных религиозных идеологий. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. С. 166.

Сконструировав идеальные типы социального действия, М. Вебер обосновал основные принципы концепции идеальных типов «легитимного порядка», сформулировав их в сборнике «Хозяйство и общество» (раздел «Социология господства»). Как полагает исследователь творчества Вебера Е.А.Островская-мл., «эмерджентным свойством социальных институтов является установление определенного типа господства. Господство, по Веберу<sup>1</sup>, это «центральный феномен всего социального» (Weber 1980, S. 539). Возникновение общинно ориентированных действий (или общин), как и формирование общественно ориентированных действий (или институтов), напрямую связаны с социально-экономическим и политическим закреплением структуры господства»<sup>2</sup>.

Как пишет Е.А. Островская-мл., именно способ доказательства легитимности господства и создает эмпирические основания структуры связи между социальными группами. Наличие системы легитимации самооправдания власти – через апелляцию к предельным принципам – указывает на присутствие отношений господства. Вебер выделяет три вида таких «предельных принципов», в соответствии с которыми господство функционирует как легитимное: рациональные правила, персональный авторитет и вера в харизму. Таким образом, конструирование идеальных типов господства осуществляется Вебером по трем принципам установления структурной связи между группами – подчинение правилам, подчинение традициям, подчинение «внеповседневному»<sup>3</sup>. В соотношении с приведенными выше постулатами, Вебер моделирует три идеальных («чистых») типа «легитимного господства» – рациональный, традиционный и харизматический. В основе рационального типа господства лежит «вера в легальность установленного порядка и – права отдавать приказы». Традиционное господство легитимируется «повседневной верой в священность действующей традиции и покоящегося на ней авторитета». Харизматическое господство базируется на «внеповседневной самоотверженности» по отношению к священности, или героической силе, или примеру персоны и создаваемому ею «порядку»<sup>4</sup>.

С точки зрения Вебера, движущей силой социального развития, то есть источником появления новых форм социальных связей, их установления и последующего преобразования является напряжение, образуемое двумя крайними полюсами социальной реальности – харизмой и традицией.

<sup>1</sup> Островская-мл. Е.А. Религиозная модель общества. С. 169.

<sup>2</sup> Там же. С. 170.

<sup>3</sup> Там же. С. 171.

<sup>4</sup> Там же.

Харизма – «внеповседневные качества» личности – всегда является инновацией, противопоставляющей себя социально укорененным повседневным формам социальной связи (господства). Вебер особо подчеркивает, что любое новое социальное объединение – религиозное, политическое, партийное или иерократическое – возникает поначалу как харизматическое. Харизма и повседневность трактуются им как две неотъемлемые характеристики социальной реальности, структурное оформление которой представляют собой единый процесс последовательного развертывания инновации (харизмы) и ее институционального закрепления в традиции. В теоретико-методологической схеме Вебера эти два понятия, обозначают «революционную» / инновационную компоненту социальной реальности (харизма) и консервативную инерционную (повседневность). Харизма и повседневность выступают основанием для двух контрарных типов господства – харизматического и традиционного<sup>1</sup>.

Таким образом, традиция есть форма закрепления инновации в социальной системе путем «перевода» харизматического или «внеповседневного» действия в сферу обыденности, повседневности и привычки. Харизматическое действие с его колоссальным революционным обновленческим потенциалом, опирающееся на некое «откровение» или «озарение», путем его «рутинизации» встраивается в социальную систему таким образом, чтобы не разрушить существующее равновесие или восстановить его, если оно было разрушено. В этой связи можно предположить, что в явной или скрытой форме Вебер противопоставлял традиционное действие творческому, так как в традиции открытие или «откровение», состоявшееся в религиозной, художественной, научной и других сферах жизни социума, трансформируется до формы определенного шаблона, штампа, модели, стереотипа, делающего акт «озарения» воспроизводимым в принципе бесконечное количество раз социальными группами или индивидами вне подобного подспорья к нему не способными.

Веберовская исследовательская модель соотношения традиционного и харизматического социального действия закрепились в западной социологии, этнологии и культурантропологии на несколько десятилетий, продолжая и по сей день сохранять свою значимость для современных исследователей.

По словам одного из ведущих современных исследователей взаимодействия традиционного и современного обществ, израильского ученого

<sup>1</sup> Островская-мл. Е.А. Религиозная модель общества. С. 171.

Ш. Эйзенштадта, «еще не так давно в социальных науках “традиционное” общество описывалось как статичное, которому присуща малая степень дифференциации и специализации, а также урбанизации и грамотности, в то время как “современное” общество рассматривалось как воплощение высокого уровня дифференциации и урбанизации, грамотности и доступности средств массовой информации. Но главное заключалось в том, что “традиционное” общество уже в силу самого определения было ограничено культурными горизонтами, утверждаемыми традицией, тогда как “современному” обществу присуща культурная динамика и ориентация на изменения и инновации»<sup>1</sup>.

Существенным коррективом в веберовскую концепцию полярной напряженности между харизматическим и традиционным действием в границах социальной системы стала изложенная Р. Редфилдом в работе «*Peasant Society and Culture*» (1956) концепция динамического взаимодействия так называемых «большой» и «малой» традиций.

Действительно, жесткое противопоставление, смоделированное Вебером, творческой инновационной сущности «харизмы» и повседневной «рутины» традиции вступали в противоречие со значительно более сложными структурными и функциональными характеристиками традиции, выводимыми из углубленного сравнительно-исторического изучения различных культур. Сгладить наиболее существенные просчеты веберовской теоретической конструкции была призвана концепция Р. Редфилда, предложившего рассматривать традицию не как некий однородный концепт, а структурно, выделяя в ней два главных уровня функционирования. Первый из них – так называемая «большая» традиция, содержание которой составляют, по Редфилду, «знания, учения, философия и эстетические принципы, которых придерживается элита. Этот термин воспринимается как синоним «высокой культуры», образуемой через духовную рефлексию и спекулятивное мышление, она сознательно культивируется, систематизируется и передается. «Малая традиция» состоит из преданий, верований, народной мудрости и изобразительных средств простого народа: это «низкая», или «мирская», культура. «Малая традиция» формируется обычаями и сопротивляется инновациям, она принимается за само собой разумеющееся достояние, не подвержена продуманным изменениям и не передается специальными способами. Вначале высокая культура ранних цивилизаций произрастала стихийно на основе народной культуры.

<sup>1</sup> *Эйзенштадт Ш.* О неопределенности термина «традиция» // Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия. М.: Аспект-Пресс, 2001. С. 238.

Хотя с течением времени произошло разделение «большой» и «малой» традиций, отношения между ними никогда не были односторонними: они неизменно формировали друг друга. В каждой цивилизации существовала тесная взаимосвязь обеих традиций. По словам Р. Редфилда, «их можно представить как два потока сознания и действия, имеющие присущие им характеристики, но постоянно переливающиеся один в другой».<sup>1</sup>

Отметим сохраняющуюся высокую степень неопределенности и нечеткости термина «традиция» даже при попытке его структурной дифференциации в концепции Редфилда. При соотнесении нескольких подходов к пониманию термина традиция выявляется ряд достаточно противоречивых версий. Сопоставляя веберовскую конструкцию с теорией Редфилда, можно прийти к выводу, что собственно традицией является именно «малая традиция» как сфера, формирующаяся обычаями и сопротивляющаяся инновациям, в то время как «большая традиция» определяется как синтез харизматического и ценностно-рационального типов социального действия. При этом можно заметить, что у такого крупного исследователя мировых религий, мифов и традиций, как М. Элиаде, веберовское понятие «повседневного-традиционного» описывается как «повседневное-рациональное», выступающее в качестве противоположности «сакральному-традиционному»<sup>2</sup>.

Еще больше проблем возникает тогда, когда мы пытаемся применить термин традиция для анализа культурных инвариантов какого-либо из обществ, существующего или существовавшего в человеческой истории: например «буддийская традиция», «индуистская традиция», «христианская традиция» и т.д. В ряде сравнительно недавних работ такие, казалось бы, устоявшиеся в ориенталистике и религиоведении конструкты, как «буддизм», «индуизм», «классический ислам» рассматриваются как неадекватные культурной и религиозной эмпирике. (Г. фон Штитенкрон, 1999, С.Д. Серебряный, 1998, Э. Саид, 1977, русс. пер. 2006 и ряд других). Так, отечественный индолог С.Д. Серебряный пишет в статье, посвященной анализу одной из авторитетнейших буддийских сутр «Саддхарма-пундарика сутры» («Сутре о цветке Лотоса Чудесной Дхармы»), что британский исследователь буддизма Пол Уильямс в своей работе

<sup>1</sup> Армиллас П. Вклад Р. Редфилда в определение понятия цивилизация // Сравнительное изучение цивилизаций. С. 92.

<sup>2</sup> Элиаде М. Священное и мирское // Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. М.: Ладомир, 1994. С. 34.

о буддизме махаяны предостерегает читателя против того, что он называет «essentialist fallacy», что на русский язык можно перевести как «эссенциалистское заблуждение». «Заблуждение» это, согласно П. Уильямсу, состоит в том, что из наличия некоего одного слова делается неосознанный и необоснованный вывод о том, что это слово обозначает некую единую сущность, некую одну «вещь». П. Уильямс конкретно имеет в виду слово «махаяна», которое может навести неискушенного читателя на неверную мысль, что «махаяна» – это некое единое и легко определяемое явление. Напротив, подчеркивает П. Уильямс, «махаяна не представляет собой и никогда не представляла собой одного, единого феномена», это лишь имя для некоего множества разнообразных явлений, состав и границы которого не поддаются четкому и однозначному определению.

С еще большим, по словам С.Д. Серебряного, основанием следует предостеречь против «essentialist fallacy» в отношении слова «буддизм». Санскритское слово «махаяна», по крайней мере, возникло «внутри» той традиции, с которой соотносится (хотя границы этой традиции действительно весьма неопределенны). Слово же «буддизм» было создано европейцами в XIX веке, то есть как имя, данное «со стороны», и поэтому оно отражает не только и не столько само обозначаемое им множество явлений, сколько восприятие этого множества европейцами XIX–XX веков.

На самом деле, за словом «буддизм» (и это обстоятельство очень важно, в частности, для адекватного понимания Лотосовой Сутры) кроется огромное многообразие культурных (в самом широком смысле, т.е. материальных и духовных) явлений, далеко отстоящих друг от друга и во времени, и в пространстве, и в своей сути. Чаще всего «буддизм» у нас рассматривают по «ведомству» религии, и тогда он соотносится в первую очередь с такими понятиями, как «христианство» и «ислам» (все три названные религии нередко определяют как «мировые»). Но за словом «буддизм» стоит, несомненно, гораздо большее разнообразие, чем за двумя другими названиями «мировых религий». Вряд ли будет преувеличением сказать, что по сложности и многообразию своего «денотата» слово «буддизм» сопоставимо скорее с тем, что называют собирательным именем «авраамитские религии» (т.е. «иудаизм», «христианство» и «ислам» вместе взятые). Говоря проще, «слово Будды» так широко распространилось по свету, укоренилось – в той или иной степени – в столь различных культурах, подверглось и подвергается столь различным толкованиям, что «дистанции» между различными ипостасями «буддизма» порой оказываются не меньшими (а то и большими – впрочем,

как их измерить?), чем «дистанции» внутри комплекса «авраамитских религий»<sup>1</sup>.

Схожим образом дело обстоит и с концепцией «индуизма» как целостного и внутренне согласованного религиозного комплекса. Немецкий индолог Г. фон Штитенкрон пишет, что как и в случае с буддизмом термин «индуизм» возникает и эволюционирует в Европе на протяжении XVIII–XIX веков, обозначая религиозные представления населения Индостана как некое недифференцируемое целое. Между тем употребление термина «индуизм» представляется, по словам фон Штитенкрона, весьма произвольным, «в индуизме едва ли найдется одно-единственное фундаментальное учение, которое безоговорочно принималось бы всеми индусами, не говоря уже о комплексе таких учений. То, что принимается за истину одной группой индусов, опровергается утверждениями других. Анимизм и политеизм, пантеизм, панентеизм и генотеизм, дуализм, монотеизм и чистый монизм существуют бок о бок. Сложный ритуал брахманской кармаканды, нацеленный на очищение человека и создание священного пространства для общения с божественным, разительным образом противоречит ритуалам мужчин и женщин шаманов, также направленным на общение с божественными силами и сверхчеловеческими существами, но последнее достигается при помощи транса и одержимости медиума богами и духами. Оба вида коммуникации с богом в корне отличаются от общения с ним бхакта, адепта, для которого важнейшим связующим его с богом звеном является само бхакти – одновременно плод его усилий и божий дар»<sup>2</sup>.

По словам фон Штитенкрона, «каждый индус имеет право свободно выбирать своего иштадевату, божество, которому он желал бы полностью себя посвятить. Он также вправе изменять свой выбор в поисках наиболее благоприятного для него пути. Совершение обрядов в честь различных богов возможно в одной и той же семье и даже одним и тем же лицом»<sup>3</sup>.

Не менее разительны, как отмечает фон Штитенкрон, другие расхождения в рамках якобы «единого» религиозного комплекса. Например, воздержание и целомудрие, суровый аскетизм, полное отключение органов

<sup>1</sup> *Серебряный С.Д.* Лотосовая сутра: многообразный мир, который мы только начинаем для себя открывать // Сутра о цветке лотоса чудесной дхармы / Пер. с китайского. М.: Ладомир, 1998. С. 7.

<sup>2</sup> *Штитенкрон Г. фон.* О правильном употреблении обманчивого термина / Пер. с нем. // Древо индуизма. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 250.

<sup>3</sup> Там же. С. 252.

чувств во время медитации и занятий йогой находится в полном противоречии с экстатическими оргиями и подобными легитимными способами познания бога. В то время как густая кровь петухов, коз и буйволов продолжает стекать на священные алтари некоторых индусов, другие провозглашают строгое следование принципу ненасилия и резко осуждают ритуальное убийство. Многие верят в карму и круговорот перерождений, но некоторым эти концепции совершенно незнакомы. В явном противостоянии поздним ведийским писаниям и смрити, которые оправдывают существование кастовой системы, а также отлучение шудр и женщин от священного знания, некоторые из основных религий бхакти веками боролись против кастовых ограничений, принимали в свои ряды женщин и шудр и даже неприкасаемых и отвергали авторитет вед»<sup>1</sup>.

Вопреки распространенному мнению, не является общепринятой и такая фундаментальная для ряда индийских религиозно-философских систем доктрина, как реинкарнация. Во времена Вед, например, ее еще не существовало, хотя намеки на нее могут быть обнаружены в последних разделах Вед и в литературе брахман. Идея эта, безусловно, не являлась составной частью собственно ведийской религии, которая была все же важной индийской религией. Позднее теория реинкарнации была отвергнута школой материалистической идеологии (локаята или чарвака), и поскольку это учение рассчитано скорее на образованных, чем на простых людей, то и сегодня оно мало влияет на повседневную жизнь значительной части сельского населения Индии и еще меньше или практически никак не влияет на полуплеменные или племенные районы<sup>2</sup>.

Такой же «эссенциалистской фантазией» будет и использование термина «японский буддизм». Анализ функционирования буддийского религиозного комплекса в Японии с момента его проникновения на острова и до настоящего времени (см. Дж. Китагава, 2005; Буддизм в Японии, 1993 и ряд других) убедительно демонстрируют высокую степень неоднородности религиозно-философских, богослужебных, деятельностных и даже, с определенными оговорками, этических и эстетических форм реализации «восьмеричного пути».

Таким образом, будет ли справедливым утверждать, что и сам термин «традиция» выступает в современном гуманитарном знании в качестве еще одной «эссенциалистской фантазии»? Из вышеизложенного

<sup>1</sup> Штитенкрон Г. фон. О правильном употреблении обманчивого термина. С. 251.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 254.

материала видно, что «большая традиция» сама по себе крайне неоднородна и представляет собой достаточно динамичный многоуровневый или многокомпонентный конгломерат с неопределенными границами и ядром, включающий в себя разнообразные и порой противоречивые взгляды на путь «спасения». Отдельные сегменты «большой традиции» почти вплотную соприкасаются с различными составляющими «малой традиции», находясь в непрерывном взаимодействии с различными формами народной культуры, абсорбируя низовые формы веры, обряды, предрассудки, магию, народное искусство и тем самым делая возможным их усвоение «большой традицией» в целом. Часть структурного целого «большой традиции» тяготеет к тем формам культурной деятельности, которые принято обозначать как философские или научные, предполагающие достаточно высокую степень автономизации индивидуального сознания из синкретического единства ритуально-мифологического комплекса.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной очень важной проблемой, связанной с определением содержания понятия «традиция». При внимательном рассмотрении выясняется, что традиция неоднородна не только в структурном смысле, то есть в синхронном аспекте, но и в диахронном. Дело в том, что, рассматривая традицию в историческом плане, обычно противопоставляют архаические культуры, существующие в ситуации невыделенности индивидуального сознания из ритуально-мифологических форм взаимодействия с окружающей природной и социальной реальностью, так называемым культурам «осевого времени». «Осевое время» представляет собой подлинную духовную революцию в человеческой истории. В эту эпоху (800–200 гг. до н.э., по К. Ясперсу) возникают совершенно новые представления о Боге, природе, власти, человеке и обществе. В «осевое время» происходит важнейшее преобразование духовной сферы человека: появляется новый тип мировосприятия, характеризующийся разрывом с изначальным культурным синкрезисом, имевшим опору в ритуале, мифе и родовой организации социума.

Ключевые фигуры «осевого времени» ставят все данности и очевидно-сти под вопрос, то, что в архаическом социуме воспринималось как само собой разумеющееся, с позиций мышления «осевого времени» должно быть обосновано. Возникает харизма как противоположность всякого рода рутине и повторяемости. Критичность по отношению к данности, требование универсальности посылок и вывода, принцип доказательности выступают в качестве основания рационального мышления.

Тогда можно сделать вывод, что собственно традиционными, если исходить из концепций М. Вебера, являются только родовые общества,

характеризующиеся целостностью мышления, поведения и бытия. Воспроизводство культуры в таких сообществах, то есть необходимого для выживания опыта, осуществляется путем прямого мимесиса, то есть передаче через коллективный ритуал значимых социальных, технических, экономических, духовных моделей и т.д., моделей, позволяющих воспроизводить и поддерживать жизнь и стабильность данного социума. Но такое положение вступает в противоречие со сложившейся в современной социологии и культурологии дихотомией традиционного и современного обществ. Если исходить из концепции «осевого времени», то «постосековые общества» с их динамически развивающимися духовными и интеллектуальными системами, с их наблюдаемой критичностью и вариативностью интерпретаций существующей политической, социальной, природной и человеческой реальности могут быть отнесены к современным.

Несомненно, можно сделать оговорку, что указанные изменения затронули лишь культурную и духовную элиту, что и дало повод Р. Редфилду сформировать свою концепцию «большой» и «малой» традиций. Но один аспект духовной революции (800–200 гг. до н.э.) оказывается неопровержимым – качественное различие картины мира «постосековых» культур по сравнению с «доосевыми». По словам Ш. Эйзенштадта, «в духовных концепциях нового типа утверждалось наличие исходной напряженности между трансцендентным и мирским порядками, что принципиально отличалось от присущего языческим религиям представления о более высоком порядке как продолжении обычного мирского порядка. В “доосековых” языческих обществах мир божественный осмыслился по принципам, сходным с теми, что были приняты в мирских, более низших порядках. Относительно сходные понятия и символы использовались для обозначения Бога (или богов) и человека, мирского и внемирского порядков, хотя всегда подчеркивалось наличие между ними разницы. Большой частью внемирской порядок имел конкретное местоположение как “другой мир” (за морем или в горах как в японском синтоизме. – Примечание мое. – М. Г.), служивший обителью мертвых, миром духов, так или иначе подобный миру живых»<sup>1</sup>. Интерпретируя высказывания Ш. Эйзенштадта, можно подчеркнуть, что в «доосековых сообществах» божественный порядок понимался как продолжение мирского, имеющий лишь некий количественный, но не качественный прирост, например вечная жизнь как полное подобие земной жизни, возможность смерти бога (мифологема умирающего и воскресающего бога), далекое

<sup>1</sup> Эйзенштадт Ш. О цивилизациях «осевого времени» // Сравнительное изучение цивилизаций. С. 95.

от нравственного идеала поведение богов и т.д. Внемирской порядок по большей части связывался с циклическими и мифологическими представлениями о времени, в которых различие между основными измерениями времени (прошлом, настоящим и будущим) получали лишь слабое выражение. В цивилизациях «осевого времени», напротив, возникало представление о четком отделении внемирского порядка от мирского, что сопровождалось и оформлением возвышенного трансцендентного нравственного или метафизического порядка, находящегося за пределами любой наличной посюсторонней или потусторонней реальности<sup>1</sup>.

Важно отметить, что формирование нового типа мышления и мировосприятия происходило практически синхронно с распадом родовых структур в сообществах Китая, Ирана, Палестины, Греции, и Индии. Кун-цзы и Лао-цзы жили и мыслили в эпоху «Борющихся царств», когда распад сравнительно стабильной чжоусской монархии поставил под вопрос все основные реалии, как оказалось, хрупкого и неустойчивого бытия. Будда начинает поворот «Колеса Спасения» в районе Магадхи, на севере Индии, среди социальных, полумаргинальных групп, не вписавшихся или слабо вписавшихся в жесткую кастовую систему ведийской культуры. Палестинские пророки проповедуют в эпоху разрушения Израиля сначала Ассирией, далее «вавилонского пленения», то есть в условиях гибели израильского царства, разрушения «Первого храма» и полной утраты политической и экономической самостоятельности еврейского народа.

Кризис родовых и мифоритуальных структур в «постосековых» цивилизациях нашел свое отражение в мифологемах Грехопадения, Изгнания из Рая, Ухода из отчего Дома и Золотого Века. Райское состояние человечества – это состояние изначальной целостности, неразрывной связи между Богом и человеком и человеком и миром. Грехопадение – вкушение плода с Древа Познания добра и зла, что привело к расколу между божественным, человеческим и природным уровнями бытия, осознание этого раскола через возникновение дуальных оппозиций в бытии и мышлении. Познание есть грехопадение, поскольку познающее мышление невозможно без аналитического разложения живой целостности объекта познания и произвольного выдвигения на первый план каких-то определенных аспектов бытия в противовес всем остальным.

В качестве своих главных задач «постосековые» религиозно-философские системы рассматривали, во-первых, доведение до сознания человека того факта, что наличный, природный уровень земного бытия и сама человеческая

<sup>1</sup> *Эйзенштадт Ш.* О цивилизациях «осевого времени». С. 95.

ситуация в мире должны рассматриваться как состояния глубокого отпадения от истинной реальности, а потому как неполноценные и неправильные, и, во-вторых, что существует выход из сложившейся ситуации – путь спасения, преодоления разрыва между трансценденцией божественного и земным миром и тем самым возможность восстановления исходной целостности.

Таким образом, из нерасчлененного, «Вечного Настоящего» мифологического времени возникают три основных временных модуса: прошлое (идеальное состояние «золотого века», единства божественного и человеческого уровней, неповрежденности космоса, в котором отсутствовали такие факторы, как смерть, болезни и губительная вражда). Второй модус – настоящее, характеризующееся падением человека и космоса, и третий – будущее – восстановление изначального единства. Путь спасения – моделирование изначальной ситуации «Золотого Века» в настоящем, что позволит осуществиться ожидаемому будущему.

Мыслители «осевого» или уже «постосевого» времени пытаются рационально разработать такие модели культурных механизмов, обеспечивавших восстановление идеальной ситуации единства божественного, космического и человеческого уровней в настоящем, характеризующееся расколом и распадом. Таким образом, если в архаическом синкретическом сознании и социуме наличная ситуация воспринималась как единственно возможная и сама по себе нормальная и от общества и человека как неотъемлемой части данного общества требовалось лишь следовать установившимся ритуальным и мифологическим моделям, то в «пост-осевое» время сами эти модели были поставлены под вопрос. Единство уже не было той данностью, которое нужно только поддерживать, его уже нужно было сначала утвердить. Из дорефлексивной «малой традиции», на которую опиралось человечество в течение нескольких десятков, если не сотен тысяч лет, возникает «большая традиция» как форма рефлексивного обоснования и интерпретации ритуально-мифологического комплекса архаики.

Как уже было рассмотрено ранее, прошлое как некое временное измерение, выступающее в качестве противоположности настоящему, возникает в момент распада «Вечного Сейчас» мифологического времени. История – продукт «осевого времени», так как историческое сознание предполагает акцентирование изменений. Типологические различия в ценностном восприятии временных модусов между традиционными и современными обществами заключаются в том, что традиционные общества воспринимают будущее как возможность восстановления изначальной целостности, существовавшей в прошлом и, соответственно,

как время снятия противоречий между трансцендентным и мирскими порядками. Современное общество воспринимает настоящее как непрерывное преодоление прошлого, рассматривая будущее как некое принципиально новое состояние, не имеющее аналогов и precedентов в прошлом.

На основании данного способа восприятия различных модусов времени в тех или иных типах культуры дается определение традиции и традиционного общества как сверхценной приверженности к неким этапам или состояниям, существовавшим в прошлом этих обществ. По мнению современного американского исследователя традиции Э. Шилза, «собственно традиционными являются представления, утверждающие приверженность к прошлому, к определенному времени в прошлом или же ко всей социальной системе, или же к определенному институту, который существовал (предположительно) в прошлом. В этих представлениях утверждается моральная правота или превосходство прошлых институтов или же общества в целом, а также необходимость подражания прошлым образцам в представлениях или поведении»<sup>1</sup>.

Тогда получается, что к собственно традиционным можно отнести лишь те структурные компоненты «большой традиции», которые сознательно оперируют с прошлым как отличным от настоящего модусом культурной реальности, в то время как «малая традиция», живущая в «Вечном Настоящем», балансирует собственно на границе биологической и культурной составляющих человеческого существования. Истоки инертности малой традиции, видимо, можно обнаружить на самых ранних стадиях человеческой культуры, и коренятся они в особенностях психофизической организации палеоантропов. Интересны в этом отношении рассуждения Б.Ф. Поршнева об остатках обработанных камней, сохранившихся в отложениях четвертичной эпохи. Анализ этих камней привел его к выводу, что «ископаемые троглодиты обладали максимумом имитативности, – возможно, на грани критической величины»<sup>2</sup>, <...> порой археологу или антропологу кажется, что раз орудия палеолита шаблонны, т.е. одинаковы, стереотипны по форме и по приемам изготовления, значит, отсюда явствует подчинение их изготовления предшествовавшему более или менее абстрактному понятию или хотя бы общему представлению, мысленному образу. Но для психолога эти огромные серии палеолитических

<sup>1</sup> Шилз Э. О содержании термина «традиция» // Сравнительное изучение цивилизаций. С. 244.

<sup>2</sup> Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. СПб.: Алетейя, 2007. С. 223.

изделий, повторяющихся в несчетных экземплярах, свидетельствуют прежде всего об автоматичности соответствующих действий»<sup>1</sup>.

Не вдаваясь в пространный разбор достоинств и недостатков концепции Б.Ф. Поршнева, будет ли правильным предположить, что архаическая традиция изначально возникает как производное автоматической имитативности, свойственной и животному миру? При этом, как отмечается в той же работе Б.Ф. Поршнева, в животном мире воспроизводство тех или иных особенностей существования особи внутри популяции вполне может быть вариативным, «...количественные пропорции вариантов (каменных орудий. – М. Г.) воспроизводились более или менее одинаково при смене поколений, вернее, в непрерывной цепи стареющих и подрастающих с такой же бессознательностью, с такой же автоматичностью, с какой в живой природе воспроизводятся многие сложные акты поведения и материальные предметы (норы, гнезда, межевые признаки, делающие охотничьи угодья, плотины), но с неизмеримо возросшей ролью прямого имитативного контакта»<sup>2</sup>.

Отсюда можно сделать несколько выводов. Во-первых, что передача необходимых знаний и умений у палеоантропов осуществляется в формах, близких к биологическим, за той, однако, разницей, что в качестве условия своей эффективности ретрансляция значимого опыта предполагает прямой имитативный контакт. Следующий момент, который хотелось особенно подчеркнуть, это то, что внутри архаической, условно говоря, традиции осуществляется передача и воспроизведение не прошлых образцов или моделей, и это нужно особенно выделить, а налично существующих производственных действий.

При этом в процессе анализа традиционных установок Э. Шилз подчеркивает связанный с вышесказанным аспект традиции, который очень важен для понимания специфики ее социокультурного и ментального функционирования. По его мнению, «...повторяемость во времени сама по себе не является решающим критерием традиционных представлений или действий. Традиция утверждается через межвременную преемственность представлений. Преемственность означает передачу наследия. Передаче подлежат не действия, а только их образцы, нормы и принципы легитимности. Однако преемственность подразумевает не только передачу, но и восприятие этого наследия. Следует подчеркнуть наличие отчетливой тенденции мотивировать восприятие легитимностью

<sup>1</sup> Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. СПб.: Алетейя, 2007. С. 223.

<sup>2</sup> Там же. С. 224–225.

авторитета и тех норм, которые он поддерживает или утверждает. Именно в механизме передачи традиционных верований и их принятия и состоит отличие традиционных и иных представлений»<sup>1</sup>. Таким образом, механически, полубессознательно воспроизводимые действия, осуществляющиеся при непосредственном имитативном контакте, отнести к традиции нельзя, в лучшем случае – к биологическим предпосылкам ее возникновения, коренящимся, как было сказано выше, в психофизиологическом комплексе человека.

Динамический аспект формирования традиции как культурного феномена *Sui generis* будет заключаться в постепенном переходе от непосредственной имитации *действий* к опосредованной мифом и ритуалом *имитации культурных образцов*. В этой связи можно говорить о все большем отходе от биологической составляющей, присущей именно механическому имитаторству, и движении по направлению нарастания символической концептуализации значимых культурных моделей, реализующихся преимущественно в мифе.

М. Элиаде в работе «Священное и мирское» пишет о том, что в архаической культуре мифологический текст, ретранслируемый внутри ритуала, функционирует как совокупность нормативных сакральных моделей, освящающих повседневную жизнь. «Миф – это история о том, что произошло *in illo tempore*, рассказ о том, что сделали боги или божественные существа в начале Времен. Миф провозглашает возникновение какой-то новой космической “ситуации”, либо какого-то первичного события. Таким образом, это всегда рассказ о каком-то “сотворении”: о том, каким образом какая-либо вещь состоялась, т.е. начала существовать»<sup>2</sup>.

«Главная функция мифа заключается в “установлении” образцовых моделей всех обрядов и всех значимых человеческих деятельности, таких как питание, половые отношения, работа, воспитание и т.п. Поступая как существо, взявшее на себя всю полноту ответственности, человек имитирует образцовые деяния богов, повторяет их поступки, идет ли речь об обычной физиологической функции, такой как питание, или о деятельности социальной, экономической, культурной, военной и т.п.»<sup>3</sup>.

И здесь, думается, можно сформулировать важное отличие «большой традиции», сформировавшейся в «постосековых» цивилизациях, от «малой архаической традиции». На основании тезисов Элиаде, напрашивается вывод, что архаический миф и лежащий в его основе ритуал освящали

<sup>1</sup> Шилз Э. О содержании термина «традиция». С. 242.

<sup>2</sup> Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 63.

<sup>3</sup> Там же. С. 65.

имманентную реальность, в которой жил и действовал человек ранних культур. Как писал Элиаде, «миф открывает абсолютную священность, потому что повествует о созидательных деяниях богов, обнаруживает священность их творения»<sup>1</sup>.

По сути, миф освящает именно природную сущность человека и мира во всех ее проявлениях именно потому, что для любого действия или состояния человека и космоса всегда находится божественный прецедент.

Таким образом, архаическая «малая традиция» кодифицирует, упорядочивает и стабилизирует повседневность с помощью ритуально-мифологического комплекса, обеспечивающего воспроизведение и сплоченность ранних социумов, в то время как «большая» в определенном смысле усугубляет раскол, подчеркивая катастрофическое состояние мира и человека, акцентируя, в отличие от архаики, необходимость не выживания, но спасения.

Как писал Ш. Эйзенштадт, «в обществах, где мирское и внемирское определяются как сходные порядки, поиски бессмертия предусматривают обретение некой преемственности физического бытия. Обычно оно рассматривается как зависимое от выполнения индивидом конкретных обязанностей по отношению к своей группе. Однако такого рода представления утрачивают силу в цивилизациях, принимающих разрыв между трансцендентным и мирским порядками и утверждающих идею о некоем высшем нравственном или метафизическом порядке. Хотя и здесь идея бессмертия подчас по-прежнему привязана к телесным образам и идеям воскресения во плоти (в основном в христианстве и исламе. – М. Г.), сама возможность продления существования за рамки этого мира обычно связывается с перестройкой человеческой личности и ее поведения. Эта перестройка основана на осуществлении принципов более высокого морального и метафизического порядка, которые и делают возможным преодоление разрыва между трансцендентным и мирскими порядками»<sup>2</sup>.

Возникновение «харизмы спасения» в «осевых цивилизациях» повлекло за собой ряд важных последствий. Во-первых, явный или скрытый конфликт между носителем харизмы в лице пророка или религиозного Учителя с представителями архаической «доосевой» традиции. Кроме того, возникает необходимость в «рутинизации» харизмы путем трансформации «харизмы лидера» в «харизму должности» (М. Вебер) и основания институтов ее передачи, сохранения и воспроизведения. К таким институтам можно отнести различные «церкви», состоящие из

<sup>1</sup> Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 64.

<sup>2</sup> Эйзенштадт Ш. О цивилизациях «осевого времени». С. 96.

профессиональных хранителей и интерпретаторов харизмы основателя. По утверждению Ш. Эйзенштадта, в «осевых» цивилизациях возникают один или несколько центров, представляющих собой влиятельные и самостоятельные средоточия духовной деятельности нового типа. Центры воспринимаются как харизматическое воплощение того опыта разрешения духовной напряженности, через который определялись основные социальные и культурные принципы цивилизации. Эти функции центра естественно порождали соответствующие институты, с которыми связывалась способность поддерживать наибольшую степень близости к опыту разрешения трансцендентной напряженности<sup>1</sup>.

По Эйзенштадту, процесс формирования таких центров и новых духовных общностей входит в содержание возникшей и формирующейся «большой традиции» как самостоятельно функционирующей, специфичной символической сферы, по отношению к которой «малая традиция» начинает занимать подчиненное положение. «Создание центров и формирование “больших традиций” получает внешнее выражение через монументальную архитектуру, в создании и сакрализации ученых книг и нормативных текстов»<sup>2</sup>.

В момент своего возникновения «большая традиция» находится в достаточно сложных отношениях с существующим архаическим мифоритуальным комплексом и соответствующим социальным институтам распадающегося родового общества. «Согласно Веберу, создаваемые пророками религиозные общины воспроизводят структуру архаических родовых сообществ, но легитимируются через апелляцию к предельным религиозным ценностям. Вебер акцентирует тот факт, что новое религиозное знание, противопоставленное “магической картине мира”, существует изначально только в устной передаче. Однако закрепление нового сообщества во времени и культурном пространстве осуществляется, как правило, в жесткой оппозиции с традиционным способом функционирования религиозного знания и сообщества. Именно это противостояние в сочетании с необходимостью экономического обеспечения жизнедеятельности нового объединения и приводят к созданию систем регламентации деятельности последователей, к конструированию социорелигиозной иерархии и письменной фиксации нового знания»<sup>3</sup>.

По словам М. Вебера, «кодификация и систематизация “содержания пророчества” производятся священниками, приспособляющими его

<sup>1</sup> Эйзенштадт Ш. О цивилизациях «осевого времени». С. 98.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Островская-мл. Е.А. Религиозная модель общества. С. 184.

«к мышлению и жизненным привычкам социального слоя, которому оно принадлежит, и подчиняющихся ему мирян»<sup>1</sup>.

Согласно М. Веберу, рутинизация деятельности религиозной общины выражается на практике в ее внутренней иерархизации, установления связи с мирянами, разработке процедуры рекрутирования новых членов, письменной фиксации «религиозного знания».

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что важным отличием «большой постосековой традиции» от «малой архаической» является наличие сформулированной и письменно зафиксированной доктрины. Более того, ряд современных исследователей, в частности крупный немецкий социолог Н.Луман, предлагают использовать понятие «традиция» применительно только к тем обществам, которым была известна письменность и рефлексия о тексте<sup>2</sup>.

Исследователь религиозных сообществ Е.А. Островская-мл. вслед за Н. Луманом утверждает, что под «традиционными религиями» мы подразумеваем только те, которые базируются на письменном источнике знания, то есть располагают сформулированной и письменно зафиксированной доктриной. Традиционные религии трактуются нами как обнаруживающие – наряду с кодификацией священных / канонических текстов отчетливое различие системы и среды, воплощаемое в письменно зафиксированной модели институционального самовоспроизведения. Вслед за классиками социологии религии мы вычленим три обязательных института этой модели – институт религиозных профессионалов (священство / монашество и т.п.), институт мирянства и институт религиозного образования»<sup>3</sup>.

Однако сам по себе процесс формирования письменно зафиксированной религиозной доктрины, находящий свое завершение в образовании окончательной версии данной традиции – канонического корпуса текстов Священного Писания, являлся крайне длительным, сложным и неоднозначным, что на примере истории возникновения буддийского канона прекрасно продемонстрировано В.П. Андросовым.

Умирая, Гаутама Будда сознательно не назначил после себя преемника, посоветовав своим последователям монахам либо быть самостоятельными в духовных поисках и ни на кого не полагаться, либо искать прибежища, защиты и наставления в дхарме (т.е. религиозном учении и законе), которую он не считал собственным детищем, а, напротив, поклонялся

<sup>1</sup> Цит. по: Островская-мл. Е.А. Религиозная модель общества. С. 184.

<sup>2</sup> Там же. С. 254.

<sup>3</sup> Там же. С. 256.

и служил ей, будучи и в этом отношении примером для учеников. Как пишет В.П. Андросов, на таком неавторском обращении с текстом могло сказаться и влияние брахманизма, где принято, что веды никем не сотворены. Но если они были услышаны провидцами (риши) и «застыли» в культе в своей лингвофонетической ипостаси, то буддийские тексты Дхармы были свободны от этого. Их план выражения был весьма динамичен и по языку, и по содержанию, и по подходу к уровню понимания слушателя, а также по школьной и учительской преемственности проповеди, ибо направления, школы, секты часто раскалывающихся общин буддизма стремились к созданию собственных канонов, в которых Дхарма запечатлевалась в их исполнении.

В этой связи очень важно замечание В.П. Андросова, что в раннем буддизме понятие Дхармы означало не внешний текст (некий фиксированный комплекс элементов речевой деятельности), а внутренний, причем даже не на уровне внутренней речи, а на уровне определенной организации смысловых полей, то есть в тех бессловесных глубинах сознания, где соединяется умственная и свернутая речевая активность. Еще одной важной особенностью формирования буддийского канона является то обстоятельство, что буддийские канонические сочинения разных школ, одинаково называясь и описывая одни и те же события, порою значительно отличаются по содержанию. Но и в тексте одной традиции нередко можно встретить если не языковые разновременные пласты, то по крайней мере несовпадающие характеристики, формулировки и т. д.

Бельгийский исследователь буддизма Э. Ламотт сообщает, что в раннем буддизме текстами Дхармы признавались не только те, которые возвестил Будда или провозгласили его непосредственные собратья, но и те, что стали известны через бывших мудрецов (риши), учеников прежних будд, богов (дева) и даже привидений (упападука). Все это передавалось и умножалось многими поколениями проповедников, не задумывавшихся об аутентичности этого наследия, и «только поздним числом буддисты осознали необходимость кодификации Дхармы».

В.П. Андросов задается вопросом о возможности в принципе приведения к единообразию это идейно-пестрое наследие страннического движения. Как он пишет, каждая из более или менее сплотившихся групп учительских традиций (арьявамша или парампара), называемых в науке школами и пошколами (а иногда сектами), составляя собственное собрание священной литературы, заявляла, что именно ее канон был принят на первом после смерти Будды соборе в Раджагрихе, хотя в канонизируемых сочинениях нередко упоминались гораздо более поздние факты, такие, как Греко-бактрийское царство, Ашока, династия Кушан и т.д.

О составе канона согласия не было ни тогда, ни сейчас. Например тхеравадины спорят о включении «Паривары» (произведение сингальского монаха) в Винайпитуку и «Кхудакка-никаи» (или ее отдельных частей) в «Суттапитуку».

Описывая историческую ситуацию формирования Писания в раннем буддизме, бельгийский буддолог Э. Ламотт отмечает, что «ранняя буддийская литература была полностью поглощена неорганизованной массой текстов школ. Старая рецитация, которая никогда и не достигала уровня признания всей общиной, совершенно исчезла, а такое состояние привело, во-первых, к потере огромного числа сутр, а во-вторых, к появлению апокрифических текстов и других родов словестности. Чтобы ориентироваться самим монахам в этом море устно циркулирующих речений, было создано учение по чисто теоретической оценке аутентичности текстов, т.е. фактически по правилам их причисления к дхарме той или иной школы<sup>1</sup>.

История формирования христианского канона также представляет собой достаточно долгий и сложный путь полемики между различными направлениями в христианстве по поводу аутентичности текстов, сохраняющих подлинные слова Учителя и его учеников. Так, например, новейшая библиеистика учитывает вклад тех вероучителей раннего христианства, чьи воззрения ортодоксальной церковью были признаны еретическими. Американский специалист по текстологии Нового Завета Д. Нокс подчеркивает значительный вклад гностика II столетия христианской эры Маркиона в формирование канонического корпуса текстов. Он писал, что «конфликт между Петром и Павлом позволил Маркиону ввести принцип различения, с помощью которого он отделял подлинное благовестие Павла от его искаженных версий. К последним были отнесены многочисленные места из признаваемых Павлом писаний и из Евангелий. Маркион принялся очищать послания Павла от таких элементов, как признание христианского авторитета Ветхого Завета и отождествление Творца с Отцом Господа Иисуса Христа. На место так называемых Евангелий он поставил очищенное Евангелие от Луки, которое считал единственно подлинным Евангелием, тесно связанным с Павлом. Все это делает Маркиона важной фигурой не только в истории развития вероучения, но также и в истории текста и канона Нового Завета.

История развития вероучения учитывает текстуальные исправления Маркиона лишь постольку, поскольку они выражают богословские

<sup>1</sup> Андросов В.П. Происхождение буддизма (к методике и теории изучения) // Религии Древнего Востока. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 138–140.

мотивы проведенного им разделения Закона и Евангелия. Его канон также принадлежит к этой истории. Ибо предполагалось, что, «если канон Маркиона был Писанием вообще, он был первым исключительно христианским Писанием», а поэтому «Маркиону прежде всего принадлежит идея Нового Завета»<sup>1</sup>. По словам крупного американского историка христианского вероучения Я. Пеликана, формирование Новозаветного канона во многом связано с деятельностью Маркиона по отбору и систематизации авторитетных апостольских писаний и, по сути, обязано Маркиону самой постановкой проблемы отбора аутентичных апостольских текстов и необходимости создания собственного христианского канона в противовес Писанию иудеев. «Постановкой вопроса об авторитете Ветхого Завета в христианской общине и осознанием необходимости по крайней мере как-то разъяснить этот вопрос церковное вероучение обязано Маркиону»<sup>2</sup>. Во II–V веках христианской эры бл. Августин соединял Мани и Маркиона, защищая Ветхий Завет от манихеев, а св. Иероним нападал на Маркиона как выразителя ненависти и презрения к делам Творца, в чем оказались замечены многие еретики. Таково было стандартное отношение к Маркиону со стороны ортодоксии. Но имя Маркиона снова зазвучало, когда историческая библейская наука XVIII–XIX веков вновь поставила проблему истории формирования библейского канона<sup>3</sup>.

Таким образом, религиозный канон как совокупность текстов, передающих подлинные слова Основателя учения и его учеников, достоверно выражающий суть «харизмы спасения» и подлинную преемственность в передаче истины Спасения, как правило, складывается на протяжении нескольких столетий напряженного отбора внутри устно и письменно циркулирующего потока текстов традиции. Канон объединяет в сложном синтезе многоуровневую и разновременную сумму текстов, связывающих разноплановые традиции, различные варианты устной передачи учения, первичные и вторичные слои письменных памятников, принадлежащих к разнообразным жанрам. Как видно из вышеизложенного материала, сама необходимость отбора подлинных текстов отцов-основателей (функционирующих к моменту формирования канона в устной или письменной форме) предполагает параллельную разработку развернутой системы

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. История развития вероучения. Т. 1: Возникновение католической традиции (100–600) / Пер. с англ. М.: Культурный центр «Духовная библиотека», 2008. С. 75.

<sup>2</sup> Там же. С. 77.

<sup>3</sup> Там же.

критериев и принципов, на основании которых каждый данный текст может быть признан аутентичным и авторитетным для данного вероучения.

Важно отметить, что ортодоксия формируется в непрерывном, порой весьма жестком взаимодействии различных традиций, претендующих, во-первых, на обладание подлинным корпусом текстов, а во-вторых, на истинное понимание сути речений вероучителя. В этом процессе наблюдается сложнейшая динамика конфликта интерпретаций между соперничающими учениями и лишь постепенное образование жесткого смыслового ядра, впоследствии образующего канон. При этом то, что сегодня признается ортодоксией, завтра будет признано ересью и осуждено. Рассмотрение истории какого-либо вероучения сквозь призму ортодоксии часто упускает из виду этот аспект. Фиксированный доктринально и текстуально вероучительный, догматический и ритуальный канон при такой форме рассмотрения истории вероучения проецируется в прошлое, на основании чего событиям и действующим лицам общей истории присваиваются ярлыки еретиков.

Отсюда некоторые выводы об определенной противоположности собственно текстуального «потока традиции», важной особенностью которого является динамическое в диахронном и синхронном планах взаимодействие целого ряда интеллектуальных позиций и, что самое важное, открытого для продолжения – религиозному Канону как завершению динамического этапа данной традиции.

Как заключает немецкий египтолог и культуролог Я. Ассман, «самый важный шаг в создании канона – это акт “закрытия” (араб. *Igtihad*)». Специалист по проблемам культурной традиции К. Кольпе проводит две важнейшие границы между каноническим и апокрифическим и между первичным и вторичным. Канонические тексты не могут быть дописаны<sup>1</sup>. *Locus classicus* для истории христианского канона – 39 Пасхальное послание Афанасия со списком из канонических писаний, где перечень священных текстов заканчивается фразой: «Се источники спасения... Пусть никто к ним ничего не прибавляет и не убавляет»<sup>2</sup>. Во Второзаконии сказано «Не прибавляйте к тому, что я заповедал вам, и не убавляйте от того, но соблюдайте заповеди Господа, Бога вашего» (4.2).

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 101.

<sup>2</sup> Там же. С. 110.

Таким образом, под канонем мы будем понимать «такую форму традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости. Здесь ничего нельзя добавить, ничего убавить или изменить. История этой “формулы канона” ведет в разнообразнейшие области социальной деятельности: “верная правде” передача того или иного события (“формула свидетеля”), верная содержанию и смыслу передача вести (“формула вестника”), дословно верная передача текста (“формула переписчика или хранителя традиции”) и буквальное исполнение закона или договора (“формула договора”»<sup>1</sup>.

Мы видим, что письменная фиксация доктрины является важным этапом складывания той или иной традиции, но далеко не последним. Следующий этап – эпоха борьбы за истинную интерпретацию положений вероучения, изложенных в религиозном каноне. Как отмечал немецкий египтолог Я.Ассман, *«не сам по себе священный, а только уже ставший каноническим текст требует истолкования и становится поэтому исходным пунктом комментаторских культур»*<sup>2</sup>.

В ситуации различия между священным и каноническим текстами можно обнаружить частный случай более общей дифференциации между «доосевой» мифоритуальной и постосевой традициями, о которых уже говорилось выше. Священные тексты доосевых традиций существовали посредством их периодической ретрансляции посредством ритуала. Голос жреца, хранящего в памяти и воспроизводящего в обряде ритуальные формулы, был главным средством передачи «голоса бога» своим последователям. По словам Я. Ассмана, «священный текст требует не истолкования, а рецитации в сохраняемой обрядом форме, при тщательном соблюдении предписаний относительно места, времени, чистоты и проч. Напротив, канонический текст воплощает нормативные и формирующие общество нормы общества, “истину”. Эти тексты требуют, чтобы им внимали, следовали, воплощали в жизненную действительность. Для этого нужна не столько рецитация, сколько толкование»<sup>3</sup>.

Как отмечают Ш. Эйзенштадт и Я. Ассман, формирование закрытого канона сопровождается в социальном плане возникновением нового типа духовной элиты – групп религиозных профессионалов, хранителей и интерпретаторов канона, выступающих «носителем моделей культурного

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. С. 110–111.

<sup>2</sup> Там же. С. 100.

<sup>3</sup> Там же. С. 101.

и социального устройства общества в соответствии с некоторым трансцендентным видением мира»<sup>1</sup>.

Новая элита заменила «специалистов» по ритуальным, магическим и сакральным действиям, принятым в «доосевых» культурах. Отличительным признаком этих вновь возникших социальных групп является их полная или частичная независимость от традиционных родовых социальных и властных структур. «В древних культурах носителями и хранителями “потока традиции” были люди, являющиеся в то же время чиновниками-управленцами, врачами, толкователями снов, предсказателями, заклинателями погоды – во всяком случае, зависимыми исполнителями (и передатчиками) приказов политической организации»<sup>2</sup>. Новая религиозная и культурная элита была склонна считать себя превосходящей власть имущих и могла с позиции своего духовного и интеллектуального превосходства рассматривать правящие круги как несоответствующие своему высокому положению в силу несоблюдения нормативных требований, которые заключает в себе канон.

В этой связи очень важно подчеркнуть, что монополия новых религиозных и культурных элит на истолкование и интерпретацию канонического корпуса текстов начинает определять динамику, границы и формы инноваций внутри пространства данной культуры и образ культурного порядка в целом, так как любой феномен политического, экономического, социального, религиозного или художественного характера мог быть легитимирован в социуме только после прохождения теста на соответствие канону. Любая инновация в границах традиционной культуры либо обосновывается прецедентом, «будто бы» имевшим место в глубокой древности, либо «маскируется» под возрождение древнего обычая, установления, принципа и т.д. В свою очередь, в динамическом плане культуры канон живет лишь в непрерывном истолковании и переинтерпретации, что делает представление о его неизменности верным только относительно формы.

Отсюда можно сделать вывод о слабости той исследовательской позиции, которая связывает традицию с приверженностью привычки, рутинностью и повторяемостью. С серьезными оговорками это утверждение приложимо к определенным аспектам «малой традиции», но совершенно неприменимо к «большой». На основании изложенного выше материала мы видим, что «большая традиция» представляет собой процесс непрерывного, подчас жестко конфликтного взаимодействия различных интеллектуальных направлений, порождающих значительную по объему

<sup>1</sup> Эйзенштадт Ш. О цивилизациях «осевого времени». С. 100.

<sup>2</sup> Ассман Я. Культурная память... С. 102.

совокупность текстов, вариативно интерпретирующих набор базовых метафизических принципов *того или иного учения*. Об отсутствии динамики речь может идти только в связи с конвенционально утвержденной формой Священного Писания – религиозного канона данной традиции. Но, как мы рассматривали выше, религиозный канон с его неизменной и неприкосновенной формой в содержательном плане существует лишь в динамическом процессе его интерпретации и переинтерпретации различными религиозными и культурными элитами. В этой связи представляется, что англо-американский философ А. Макинтайр подметил одну из существенных характеристик традиции, утверждая, что «традицию представляет конфликт интерпретаций этой традиции; конфликт, который сам имеет историю, поддающуюся различным интерпретациям»<sup>1</sup>.

Таким образом, важными составляющими понятия традиции следует признать, во-первых, существование внутри данного социума динамического процесса порождения текстов, находящихся в состоянии непрерывного взаимодействия («интертекстуального обмена») внутри существующего культурного пространства. Во-вторых, признать тот факт, что тексты не только порождаются данным социумом, но и в значительной степени его порождают. Как писал В.П. Андросов, «в мировой науке стараниями прежде всего этнологов и психолингвистов, структуралистов, постструктуралистов, культурологов и других происходит осознание того, что тексты не столько создавались в те или иные исторические периоды, сколько творили историю и их вправе считать субъектами исторического развития»<sup>2</sup>. Правоту цитированного автора можно подтвердить, сославшись всего лишь на две книги, одна из которых определяла историю человечества на протяжении двух тысячелетий, а другая существенно определила историю XX века – Библия и «Капитал» К. Маркса. Третий значимый для нас аспект – наличие особого социального слоя, профессионально занимающегося созданием и интерпретацией текстов.

Здесь важно выделить еще ряд существенных моментов. Мы уже рассматривали, как из широкого «потoka» противостоящих, дополняющих, уточняющих, продолжающих друг друга текстов выделяется некое значимое для данного социума или группы текстуальное «ядро», образующее неизменный в формальном плане канон определенной традиции. Значимая для данной культуры группа текстов и будет образовывать «центральное ядро» данной культурной традиции. Как пишет уже цитированный выше немецкий исследователь индийских религиозных

<sup>1</sup> ЛаФлер У. Карма слов. С. 175.

<sup>2</sup> Андросов В.П. Происхождение буддизма. С. 141.

традиций Г. фон Штитенкрон, «у каждой из религий, имеющих свою письменную традицию, имеется собственный свод священных книг. Для вишнуитов, например, это “Бхагавад-гита”, “Харивамша”, “Вишну-пурана” и “Бхагавата-пурана”, а также “Панчаратра-самхита”, или вишнуитские агама, на которых основываются труды известнейших теологов. У шиваитов это “Шатарудрия” и “Шветашватара-упанишада”, шиваитские агама, некоторые Тантры и Шива-сутры, составляющие основу священных книг для теологов. В свод шактов включаются “Девы-махатмья”, “Девы-пурана”, “Девы-бхагавата-пурана” и “Калика-пурана”, огромное число тантр (все перечисленные общины в той или иной степени используют упанишады)»<sup>1</sup>.

Таким образом, из вышеизложенного следует, что «большая традиция» той или иной культуры представляет собой сложноструктурированное целое, состоящее из различных уровней или подсистем. В процессе рассмотрения нескольких «больших традиций» можно выделить ее два основных уровня. Первый, общесистемный, будет охватывать собой всю группу текстов, по ряду формальных и содержательных характеристик которые могут быть отнесены к буддийским, индуистским, христианским и т.д. В этом плане средневековую Японию и соответствующую традицию, например, можно вслед за американским японистом У. ЛаФлером характеризовать как «эпоху, в которой доминировали проблемы, тексты и символы буддизма. Думая об этой эпохе в терминах ее канона, мы можем описать японский средневековый период как отрезок времени, на протяжении которого образованный слой рассматривал буддийскую классику в качестве высшей нормы, то есть канона для интегрирования, интерпретирования и суждения о гораздо более широком круге книг и опытов, также воспринимавшихся как ценные и, до меньшей степени, авторитетные»<sup>2</sup>.

На уровне формирования подсистем буддийской средневековой японской традиции из некоего пространства буддийских текстов определенными подуровнями, подсистемами или школами «большой» буддийской традиции осуществляется отбор значимого именно для данной группы набора текстов, с течением времени приобретающего форму завершеного канона. Так, например, для школы японского эзотерического буддизма Сингон «опорными» текстами являются переведенные на китайский тантрические «Махаянчакра-сутра» и «Сутра алмазной вершины».

<sup>1</sup> Штитенкрон Г. фон. О правильном употреблении обманчивого термина. С. 262–263.

<sup>2</sup> ЛаФлер У. Карма слов. С. 19.

Главным каноническим текстом школы Тэндай-сю является «Сутра лотоса благого Закона» (санскр. *Saddharma-pundarika-sutra*, кит. «Мяофа лянхуа цзин», яп. «Мехо рэнгэ ке»). По словам крупного отечественного специалиста по японскому буддизму, «сочинения Чжи (одного из отцов-основателей китайской буддийской школы тяньтай, чье учение легло в основу японской школы Тэндай-сю. – М. Г.) и его японских и китайских последователей, занимавшихся доктринальными разработками, большей частью являются экзегетикой к названной сутре»<sup>1</sup>.

Для японского дзэн (кит. Чань, санскр. Дхьяна) буддизма близкими по духу являются корпус сутр «Праджняпарамиты» («Сутр совершенной мудрости»). Как писал известный историк китайского чань и японского дзэн-буддизма Г. Дюмулен, «Сутры совершенной мудрости» оказали влияние на всю философию буддизма Махаяны, но они же наложили важный отпечаток на школу Дзэн. Из всего корпуса буддийских текстов, повлиявших на формирование чаньской (дзэнской) традиции, Дюмулен выделяет «Аватамсаку-сутру» (кит. «Хуаянь-цзин», яп. «Кэгонке»), «Вималакирти-нирдеша-сутру» (не позднее II в. н.э.) и «Ланкаватара-сутру», «являвшуюся одним из девяти основных махаянских текстов в непальском буддизме: в Китае и Японии она также занимала особое место среди текстов махаяны»<sup>2</sup>.

Вторым по важности шагом «рутинизации харизмы» и превращении ее в традицию является, после формирования корпуса канонических текстов, выступающего в качестве нормативно-обязывающего образца, возникновение групп и институтов интерпретации нормативного текста в соответствии с набором фундаментальных принципов данного направления.

Структурообразующим для любой «большой традиции» может считаться набор принципов герменевтики и экзегезы, являющийся обязывающим в отношении истолкования канонического текста. Как уже не раз говорилось выше, содержательно и функционально канонический текст живет только при условии его актуализации к непрерывной интерпретации и переинтерпретации, что служит индикатором степени его востребованности для общества. Но в данном случае чрезвычайно важно подчеркнуть, что за Священным Писанием стоит Священное Предание, выступающее в качестве совокупности содержаний человеческой памяти,

<sup>1</sup> Игнатович А.Н. Буддизм в период Хэйан // Буддизм в Японии. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1993. С. 93.

<sup>2</sup> Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай / Пер. с англ. СПб.: Орис, 1994. С. 53–68.

передающейся внеписьменным способом, и функционально поддерживающее актуальную связь с содержанием изначального учения.

Здесь мы вплотную подходим к такой важнейшей структурообразующей черте традиции, как механизмы и формы ее передачи.

Следует особо отметить, что внутри той или иной религиозной традиции священный текст не существует автономно, но всегда включен в определенную совокупность «практик спасения»: молитвенных, медитативных, этических, ритуальных и др.

В этой связи можно говорить о том, что традиция есть сложноорганизованное пространство пересечения и взаимовлияния священного канона, совокупности религиозных практик и священного предания как одной из форм культурной памяти об изначальных смыслах и деятельностных аспектах того или иного учения. Войти в пространство священных текстов определенной традиции представляет собой для человека, к ней не принадлежащего, крайне трудное, если не вовсе невозможное дело. За время своего существования внутри традиции священные тексты «обрастают» массой комментариев, которые, в свою очередь, требуют по прошествии времени новых дополнений и уточнений.

Формирование ортодоксальной догматики в первые века христианской эры предполагало выработку суммирующих суть учения догматов, создание своеобразных вероисповедальных формул, на которые могли бы опираться последователи кафолической Церкви. Процесс становления ортодоксии и формирования догматики снабжает исследователя традиции превосходным материалом, наглядно демонстрирующим сложные системные взаимоотношения между Священным Писанием, богословской экзегезой и герменевтикой и Преданием, хранящимся в коллективной памяти церковной общины.

Процесс богословского обоснования троичного догмата, опирающийся лишь на тексты Св. Писания, сразу же столкнулся с рядом трудностей, связанных с ортодоксальными принципами трактовки взаимоотношения Св. Духа с Отцом и Сыном. Ортодоксальные теологи, которым было важно обосновать принцип единосущности Св. Духа Отцу и Сыну, обнаружили, что сделать это, опираясь только лишь на Св. Писание, крайне сложно. Отсюда, по словам современного американского исследователя христианской традиции Я. Пеликана, «особая форма сотериологического аргумента, наиболее уместная в учении о Святом Духе, – доказательство от крещения. Один из разработчиков ортодоксального Символа Веры Афанасий предложил собственную тринитарную интерпретацию: “Когда дается крещение, тот, кто крещается Отцом, крещается и Сыном; и кто крещается Сыном, тот освящается Святым Духом”. Однако сама эта

интерпретация предполагала особую связь между крещением и Святым Духом. Ибо, если Дух не принадлежит собственно Божеству, “как Он может обожить меня посредством крещения?” Этот аргумент от крещения, выдвигаемый против отрицания божественности Святого Духа, служил для Афанасия “достаточной” и наиболее убедительной демонстрацией того, насколько пагубно это отрицание; ибо отвергать это или неправильно толковать – значит, подвергать риску само спасение»<sup>1</sup>.

Василий Великий также настаивал на том, что божественность Св. Духа очевидно обнаруживается не только в даре крещения, но и в самой крещальной формуле. По словам Василия, без имени Святого Духа формула была бы неполной, а крещение – недействительным. Василий особенно энергично настаивал на том, что не ортодоксия в своем тринитаризме, а Христос в крещальной формуле «ставит Духа наряду с Отцом и Сыном». Поэтому он убеждал своих оппонентов «сохранить Духа неотлучным от Отца и Сына, соблюдая учение о крещении и в исповедании веры, и в славословии». Упоминание о славословии было продиктовано нападками на него за употребление в литургии обеих формул: «Слава Отцу с Сыном вместе со Святым Духом». Именно выражение «со святым Духом» представлялось новацией, ибо оно ставило Духа на один уровень с Отцом и Сыном. Василий отвечал, что именно по этой причине «отцы наши не без рассуждения приняли в употребление предлог “с” и что это сохранилось в литургическом языке простого народа. Если литургическое словоупотребление является авторитетным для догматического исповедания, не следует делать исключения и в этом случае. И это славословие не является единственным примером литургического учения о единосущии; ибо в песнопении, которое поется каждый вечер при возжигании лампад, народ сохранил древнюю формулу: “Хвалим Отца, Сына и Святого Духа Божия”»<sup>2</sup>.

После выработки догматической формулы о Едином Боге в Трех Лицах и провозглашения догмата «единосущности» кафолической Церкви необходимо было создать учение о взаимоотношении человеческой и божественной природ в личности Христа. Не вдаваясь в анализ сложной богословской полемики между различными группировками, отметим еще раз роль литургической традиции, на которую опиралась ортодоксия в разработке учения, принятого кафолической Церковью. Так, например, принятый в 451 году на Халкидонском соборе догмат о соединении двух природ во Христе, согласно которому кафолическая Церковь учит

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 206.

<sup>2</sup> Там же. С. 207.

исповедовать «Одного и Того же Сына, Господа нашего Иисуса Христа, совершенным по Божеству и Его же Самого совершенным по человечеству... Одного и Того же Христа, Сына, Господа Единородного, познаваемым в двух природах неслитно, неизменно, неразделимо, неразлучимо», в процессе своего формирования опирался на литургический язык, в котором Дева Мария называлась «Богородицей». Ибо, как писал Я. Пеликан, «право называть Марию Богородицей (Феотокос) имело весьма важные последствия для христологии. Ариане и другие могли упорекать это именование, не делая при этом выводов, совпадающих с ортодоксией Афанасия. Но как только была принята и уточнена никейская формула, преемники Афанасия – а возможно, и сам Афанасий – обрели в этом титуле удачную формулу для своей веры в то, что в Воплощении божество и человечество соединились столь тесно, что – в силу “общения свойств”, как это будут называть позднее, – ни рождение, ни распятие, ни спасение не могут быть усвоены только одной природой без другой»<sup>1</sup>.

При этом Я. Пеликан особо подчеркивает, что столь важная для формирования ортодоксального христологического догмата «титлатура» Девы Марии сформировалась в Предании вне всякого богословского размышления и умозрения. Как он пишет, «источники происхождения идеи о Богородице, судя по всему, следует искать не в полемике и не в умозрении, а в благочестии – возможно, в раннем греческом варианте обращенного к Марии гимна “*Sub tuum praesidium*” (“Под твою милость”); здесь также богословие должно было согласиться с богослужением. В конфликте с гностицизмом Мария служила доказательством реальности человечества Иисуса: Он воистину родился от человеческой матери и потому был человеком. Но по мере того как христианское благочестие и мышление углублялись в смысл спасения, параллель между Христом и Адамом породила образ Марии как второй Евы, которая своим послушанием исправила повреждение, ставшее результатом непослушания матери человечества. Она была матерью человека Христа Иисуса, матерью Спасителя; но чтобы быть Спасителем, Он должен также быть и Богом, и как Его мать она должна быть “Матерью Бога”. В народном благочестии эти темы переплетались с другими представлениями о способе рождения Христа и о последующей жизни Девы»<sup>2</sup>.

Столь пространные экскурсы в историю формирования христианской догматики должны были проиллюстрировать ту мысль, что ортодоксальная традиция не была и не могла быть плодом одного лишь богословского

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 230.

<sup>2</sup> Там же. С. 229.

умозрения. Выше уже приводился тезис о сложном взаимодействии священного текста, предания и богословской интерпретации внутри христианской традиции. Символы Писания наделяются строго определенной совокупностью смыслов в процессе богословской экзегезы, извлекающей свои интерпретации из литургической практики как формы сохранения и воспроизведения в коллективной памяти живого христианского провозвестия.

Та же мысль справедлива и по отношению к буддийскому корпусу текстов, объединяющих Канон (санскр. Трипитаку, пали Типитаку) и совокупность комментаторских истолкований Учения в целом или отдельных его частей. В процессе анализа комментаторской традиции можно прийти к выводу, что буддийская философия или метафизика немыслима вне совокупности практик, литургических, этических или медитативных, целью которых является спасение. Резко отрицательное отношение Будды к идее механического приращения самодовлеющего и самоценного знания являлось следствием его идеи о том, что первоочередная проблема и задача человека – это спасение – выход из круга рождений и смертей. Значимость абстрактного, чисто теоретического умозрения, имеющего своей целью лишь количественное приращение знания без качественной трансформации самого познающего, Будда сравнивал с положением человека, смертельно раненного отравленной стрелой. Вместо того чтобы искать способы исцеления от яда, извлечь вонзившуюся в него стрелу, находящийся при смерти человек начинает подробно расспрашивать о том, кто выпустил стрелу, из какого рода он происходит, сколько ему лет, каково его семейное положение, из какого лука был произведен выстрел, из какого дерева была изготовлена стрела и т.д.

Тогда оказывается, что рациональная форма организации и функционирования автономного текста в новоевропейской культуре есть неизбежный результат распада христианской традиции на Западе. Символы традиции, постоянно актуализируемые через практику и переживаемые в ритуале, молитве, медитации как живые и действенные, в процессе распада единой синтетической традиции на автономные сегменты уже нуждаются в рациональном объяснении и без него уже не могут быть восприняты. Как писал В.В. Малявин, «случайно ли, что в католичестве расцвет схоластики в XIII веке (то есть рационального богословия, опирающегося на труды Аристотеля. – М. Г.) совпал с отлучением от мирян полноты таинства Евхаристии и распространением ересей? В Китае предпринятые буддистами попытки концептуализировать традицию обострили сознание недостижимости последней и в XII веке вызвали к жизни воинствующие

сектантские движения, стремившиеся силой догмата восстановить разорванную связь с “природой Будды”»<sup>1</sup>.

Рациональный комментарий есть главное условие функционирования священного текста вне традиции. Дальнейшее развитие западной культуры возрождает греческую автономию философии и науки от всех форм традиции. Автономный текст по необходимости должен опираться на четкий понятийный аппарат, где каждое понятие должно быть логически непротиворечивым, универсальным и однозначным.

Если для традиционной культуры структурообразующей выступает пара Учитель – ученик, во взаимоотношениях которых текст является вспомогательным инструментом самореализации ученика, а главным как раз является непосредственная передача от хранителя традиции к ее преемнику, то уже в ренессансной культуре текст функционирует парадоксальным образом одновременно как «вещь в себе» и для себя и в то же время как нечто, редуцированное к чисто инструментальной функции.

Ренессансные гуманисты могут рассматривать Вульгату с точки зрения совершенства ее латыни, то есть опираясь на некий абстрактный и внеположный самому тексту католической Библии идеал «цицероновского языка», таким образом абсолютизируя форму и отрывая ее от содержания. В то же время протестантские богословы, отрицающие Священное Предание, настаивают на буквальном понимании Библии и возможности ее рациональной индивидуальной интерпретации без опоры на литургическую практику Церкви и ее Предание. В отношениях учителя и ученика в новоевропейской культуре главным оказывается воспроизведение не личности Учителя и тем самым реализации в себе некоей изначальной не обусловленной природы, а самого текста, вернее, той суммы информации, которая содержится в нем. При этом важно подчеркнуть, что эта информация носит для ученика чисто внешний характер, а ее усвоение преследует достижение исключительно внешних инструментальных целей.

Как писал синолог В.В. Малявин, для китайской традиции фундаментальными были идеи «внепонятийного, процессуального, как бы “перетекающего” знания и “внутреннего ритуала” – сокровенного двойника явленного культа. Учитель и ученик в китайской традиции уподоблялись матери и младенцу, которые способны понимать друг друга без слов и даже без самого “понимания”. Ни литературные или художественные каноны, ни знание и навыки, ни социальные институты, ни даже

<sup>1</sup> *Малявин В.В.* В поисках традиции // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 36.

дидактические приемы не составляли существа традиции, хотя с неизбежностью сопутствовали ей. Древнедаосский философ Чжуан-цзы называл эту интимно-неведомую правду традиции “забытьем”. Забытье даосского мудреца – это мир сокровенного уединения, мир, данный как предел воображения и потому одновременно воображаемый и невообразимый, мир длящегося отсутствия, в котором сходится чистый гнозис (знание без объекта) и чистая практика (действие без субъекта)»<sup>1</sup>.

Превосходной иллюстрацией приведенных выше теоретических положений о формах функционирования текста в традиции и новоевропейской культуре может послужить вступительная статья Е.П. Островской и В.П. Рудого к их переводу «Йога-сутр» Патанджали. «Йога-сутры» священными текстами не являются, но они принадлежат к одной из важнейших религиозно-философских традиций Индии и могут выступать в качестве репрезентативного материала. Е.П. Островская и В.П. Рудой пишут, что «как жанр религиозно-философской литературы сутры в строгом смысле выступают конспективным закреплением узловых положений системы в форме афоризмов и не обладают полнотой высказывания»<sup>2</sup>. В тексте сутр, утверждают авторы русского перевода, «на это необходимо указать особо – четкая терминологическая система не просматривается. На правах философских понятий и терминов функционируют метафоры, буквальный перевод которых неизбежно привел бы к бессмыслице и чудовищному “затемнению” текста. Метафоры выступают в качестве традиционных кодов для обозначения философских концепций. Синхронная Патанджали разработка этих концепций пока неизвестна науке, и метафоры наполняются терминологическим содержанием только благодаря “Вьяса-бхашье” (позднейший комментарий на “Йога-сутры”. – М. Г.), где и содержится их концептуальная расшифровка»<sup>3</sup>. При этом исследователи отмечают, что «“Йога-сутры” Патанджали (время создания которых датируется в пределах от II в. до н.э. до IV в. н.э.) и комментарий к ним Вьясы (IV–V вв. н.э.) отделены друг от друга временной дистанцией, колеблющейся в пределах от одного до нескольких столетий. Такой разрыв обязывает исследователя озаботиться мыслью, верно ли комментатор передает исходный смысл текста Патанджали. Возможно ли на основании разъяснений Вьясы установить, что именно говорил автор сутр?»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Малявин В.В.* В поисках традиции. С. 34–35.

<sup>2</sup> *Островская Е.П., Рудой В.П.* Введение. Реконструкция системы // Классическая йога. М.: Наука, 1992. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Там же. С. 11–12.

В этой связи особенно важно подчеркнуть, что высокая степень герметичности присуща значительному количеству религиозно-философских, метафизических, художественных и прочих текстов, созданных внутри самых различных восточных и западных традиций. Эта отличительная черта чрезвычайно важна для анализа феномена традиции в целом. Неопределенный, поддающийся лишь приблизительной дешифровке метафорический характер терминологии трактатов той или иной традиции является результатом того факта, что культурные коды для понимания терминологических и понятийных аспектов данных текстов содержатся лишь в традиции, а именно в особой форме непосредственной передачи знания от учителя к ученику. Поскольку традиция не знает автономного функционирования текстов вне конкретной практики, то в случае с «Йога-сутрами» основной массив содержащихся там понятий является совокупностью «технических терминов», выведенных из психофизических йогических практик, постоянно соотносимых и поверяемых этими практиками, и следовательно абсолютно «закрытых» для профана, пытающегося разобраться в них вне школы и без учителя.

Новоевропейская цивилизация, опираясь на греческие разработки, осуществила значительную автономизацию различных подсистем культуры. В новоевропейской культуре философская, художественная, религиозная и прочие виды культурных практик представляют собой высоко специализированные автономные сферы, в которых существует дихотомическое разделение на теорию и практику, «слово» и «дело», глубокая пропасть между которыми мучила русского философа Н. Федорова.

Как писал один из крупнейших европейских знатоков буддийской традиции Эрих Конзе, «различие между буддийскими и западными философами состоит в выводе, который они делают из того или иного постулата, принятого ими. В Европе мы привыкли почти к полному расхождению между теориями философов и их практикой, между их взглядами на природу мироздания и их образом жизни. Шопенгауэр и Герберт Спенсер, к примеру, сразу же приходят на ум в качестве ярких образцов. Если европейский философ доказал отсутствие эго, то он отнюдь не склонен низводить это утверждение с абстрактного уровня и ведет себя в жизни так, словно эго существует. Присущие ему жадность, ненависть и привязанность остаются практически не затронутыми его философскими доводами. О нем судят исходя из последовательности его взглядов, не связанных с образом его жизни, но существующих как бы отдельно от него; судят по его стилю, по его эрудиции, – словом, по чисто интеллектуальным критериям»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Конзе Э. Буддизм. Сущность и развитие / Пер. с англ. СПб.: Наука, 2003. С. 32–33.

Традиция есть путь реализации человеческой необусловленности, «богоподобия», «изначальной природы», «природы Будды» и т.д. и потому признает абстрактное тереотизирование, не ведущее непосредственно к спасению, абсолютно бесполезным.

По словам индолога В.С. Семенцова, в традиционной культуре «священный текст, при всем безграничном к нему уважении, играл в обучении скорее подчиненную инструментальную роль; главной же целью было воспроизводство не текста (или содержащейся в нем информации, представленной определенной суммой высказываний о таких-то фактах. – М. Г.), но личности учителя – новое духовное рождение от него ученика»<sup>1</sup>. То есть смыслом изучения текста было не получение некоей внешней информации теоретического или даже практического характера, повышающей эрудицию или способствующей достижению каких-то внешних целей, но «спасение», глубинная психофизиологическая перестройка личности, позволяющая установить связи с трансцендентным. В.С. Семенцов добавляет, что «именно это – живая личность учителя как духовного существа – и было тем содержанием, которое при помощи священного текста передавалось от поколения к поколению в процессе трансляции ведийской культуры. И этот принцип справедлив не только для ведийской Индии. Существо трансляции традиционной культуры состоит в том, что с помощью ряда специальных приемов духовная личность учителя возрождается в ученике. В тех случаях, когда эта передача личности имеет место, культура воспроизводится, в противном случае – нет. Применяя формулу, хорошо известную в истории русской культуры (и одновременно раздвигая рамки только что высказанного тезиса), можно было бы сказать, что при нормальном воспроизведении культуры ситуация “отцов и детей” не может иметь места»<sup>2</sup>.

Очень важной для данного исследования представляется мысль В.С. Семенцова о том, что «духовное рождение» Учителя в ученике осуществляется внутри духовного мира ученика и имеет лишь символическое выражение. По словам синолог В.В. Малявина, «последнее обстоятельство предопределяет эзотерическую природу традиции, которая не имеет и не может, не рискуя потерять себя, иметь объективированных форм, поскольку, как тонко отметил В.С. Семенцов, традиция превосходит принцип соответствия, адекватности сущности и выражения, содержания и формы»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. С. 8.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Малявин В.В. В поисках традиции. С. 34.

Выделение идеализации прошлого как сущностного аспекта традиции является выдвиганием на первый план лишь статического ее компонента. Важно понять, с какого момента культурной истории того или иного сообщества прошлое как таковое становится тем самым прошлым, которое подлежит сохранению и воспроизведению в настоящем? Почему в традиционной культуре идеализируется именно прошлое, почему утверждается моральная правота или превосходство прошлых институтов или общества в целом, почему основной задачей общества подобного типа является именно сохранение, а не развитие, воспроизведение, а не инновации?

Думается, что на эти вопросы невозможно ответить *без понимания того факта, что смысловой осью, «несущим стержнем» традиционного общества является установление и поддержание связи с сакральными трансцендентными уровнями бытия.*

Для группы авторов, отстаивавших в своих философских трудах идеи так называемой «консервативной революции», к крупнейшим представителям которой можно отнести Ананду Кумарасвами, М. Элиаде, Р. Генона, Э. Юнгера, К. Шмитта, В. Зомбарта, О. Шпанна, Х. Доносо Кортеса, Ю. Эвола, Т. Буркардта, Ф. Шуона, Л. Бенуа и целый ряд других, традиция представляла собой некую совокупность принципов, идей и институтов, имеющих трансцендентное обоснование. Для выдающегося итальянского мыслителя Ю. Эвола, «традиция по сути своей есть нечто метаисторическое и одновременно динамическое: это общая упорядочивающая сила, которая действует исходя из принципов, имеющих высшее узаконение (если угодно, можно даже сказать: из принципов, данных свыше) на протяжении поколений, сохраняя духовную преемственность и проявляя себя в самых разнообразных институтах, законах, формах государственного устройства, могущих даже иметь значительные расхождения между собой»<sup>1</sup>. По мысли Ю. Эвола, традиция не имеет ничего общего с механическим воспроизведением и абсолютизацией определенных форм, превозносимых только потому, что они существовали в прошлом. Эвола делает акцент на абсолютности трансцендентных принципов, приобретающих в своем историческом воплощении самые разнообразные облики, виды и формы. Так, для Ю. Эвола, «основанием каждого истинного государства является трансцендентность его начала, то есть принципа верховной власти, авторитета и законности»<sup>2</sup>. По его словам, на всем протяжении истории существования традиционных обществ «сохранялось

<sup>1</sup> Эвола Ю. Люди и руины. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

представление о государстве как о вторжении влияния высшего порядка, проявляющего себя во власти. Поэтому каждое подлинное политическое единство является воплощением идеи и власти, тем самым отличаясь от какого бы то ни было единства естественно исторического характера или основанного на “естественном праве”, так же как и от всякого союза, обусловленного исключительно общественно-экономическими, биологическими, утилитарными или эвдемоническими факторами»<sup>1</sup>.

Традицию невозможно понять и правильно интерпретировать, не учитывая ее связь с сакральным.

Крупнейший французский традиционалист XX века Р. Генон писал, что все проявления духовной и физической деятельности человека, к которым применимо понятие «традиции», связывают их прежде всего с областью фундаментальных принципов и лишь затем со всеми остальными сферами человеческого существования. «Если обратиться к пространственным сравнениям, то можно даже сказать, что существует передача “вертикальная”, связывающая область сверхчеловеческого и собственно человеческого, и передача “горизонтальная”, соединяющая между собой различные последовательные состояния человечества; если вертикальная передача имеет “вневременной” характер, то передача горизонтальная естественным образом предполагает хронологическую последовательность. Добавим, что вертикальная передача в свою очередь может быть рассмотрена не только сверху вниз, но и, наоборот, снизу вверх, выражая тем самым идею причастности человечества к реальностям высшего порядка, что на самом деле чрезвычайно важно и всегда особо подчеркивается во всех традиционных формах, поскольку традиция в определенном отношении и есть осознанная и эффективная связь человека с высшими состояниями бытия»<sup>2</sup>.

В данном исследовании в качестве «стержневой», несущей характеристики понятия традиции будет рассматриваться именно ориентация традиционного типа сознания и общества на установление и поддержание связи с «вертикальными» измерениями бытия. В противоположность чувственному или сенситивному (по П. Сорокину) типу культуры с его концентрацией на телесных и душевных аспектах существования, традиция стремится взращивать и поддерживать духовный уровень. Слова «духовный» и «духовность», затертые до банальности от бесконечного употребления в различных контекстах и уже почти неприличные в сколь-нибудь серьезном тексте или разговоре, здесь понимаются

<sup>1</sup> Эвола Ю. Люди и руины. С. 18.

<sup>2</sup> Генон Р. Кризис современного мира. С. 63–64.

в соответствии со своим изначальным смыслом, как термины, обозначающие сверхприродные и сверхличные аспекты человеческого существования, в противоположность душе и телу, воплощающим собой неустойчивость и конечность всего сотворенного. Сфера духовного есть сфера контакта с трансценденцией, внутри которой с помощью различных практик бесконечное и неизменное входит в контакт с временным и нестабильным и как бы «вбирает» конечное в себя, делая его причастным вечности. Или же наоборот, при вертикальной передаче «снизу вверх» конечное существо обращается к превосходящему всякую тленность и ограниченность модусу бытия, одновременно пребывающего вне космоса и в то же время образующего необусловленную и неуничтожимую человеческую самость, активизируя его с себе.

С этой точки зрения можно утверждать, что традиция не иррациональна, а сверхрациональна. Сфера *ratio* как сфера обобщающего абстрагирования, порождающего понятия, в своих высших уровнях соприкасается со сферой духовной, но лежит все же ниже ее. Сфера рассудка с ее максимальной, казалось бы, удаленностью от всего случайного и изменчивого (вспомним математику и логику) все же не может вырваться из плена изменчивости. Человеческий разум «одержим» страстью опровергать сам себя, и, как следствие, история рационального мышления есть история «опровержения опровержений» теорий, доктрин, нападков друг на друга, бесконечной полемики, отрицаний и крушений философских и научных школ и концепций, лишаящая всех точек опоры растерянное человеческое сознание. Разум сам расставляет себе ловушки, запутывается в противоречиях и заводит себя в тупики, единственным выходом из которых может быть либо абсолютное отрицание в форме нигилизма, либо абсолютное утверждение в форме религии. При этом человеческий разум по самой своей сути конечен и не только в смысле неминуемой физической смерти его индивидуального носителя, но и экзистенциально конечен. Рассудочное познание, стремящееся постичь и исчерпать законы мироздания, очень быстро доходит до предела своих возможностей. Как писал Лев Шестов в работе «Афины и Иерусалим», при внимательном чтении «Метафизики» и «Этики» Аристотеля – «первосвященника видимой и невидимой церкви “мыслящих” людей, мы осознаем, что от нас требуется, чтобы мы не только склонились, но и преклонились (курсив Л. Ш.) перед Непобходимостью: в этом всегда состояла и сейчас состоит основная задача философии»<sup>1</sup>. Человеческое познание само ставит себе пределы – «их же не преjdeши», потому что испытывает страх перед бесконечным. Отсюда,

<sup>1</sup> Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 55.

как констатировал философ и переводчик Шпенглера и Ницше К. Сва-сьян, «паническая фиксация предела (в оккультной транскрипции – порога), *Grenzbegriff* Канта и всякого рода *Ignorabimus*, ограничивающими сферу познания жесткими запретами на выезд. Страх есть страх перед запредельным, той самой оруэлловской “комнатой сто один”, которой – скажем это со всей силой ответственности – не избегал еще *post mortem*, а порой и *in media vita* ни один абстрактный ум. “Помните, – сказал О. Брайен, – тот миг паники, который бывал в ваших снах? Перед вами стена мрака и рев в ушах. Там, за стеной, – что-то ужасное. В глубине души вы знали, что скрыто за стеной, но не решались себе признаться...” (Оруэлл Дж. «1984»). Кто же из всей этой армии наемников рационализма, научно глумящихся над Вселенной, не знает об этом в глубине души, но щучье веленье осуществилось и здесь: чисто английская идея *комфорта* одержала верх над немецким заветом *странничества*»<sup>1</sup>.

Традиционный тип сознания ценит не познание как таковое, а реализацию внутри себя трансцендентного начала мира, которое в скрытом виде оказывается имманентным человеку. Великое речение Упанишад – «*Tat twam asi*», «Ты есть ТО», комментируется именно таким образом. Рассудочное знание неспособно привести человека к реализации в себе трансценденции, поэтому основной акцент делается на внепонятийном, внерациональном способах и формах пробуждения к своей истинной сущности. Видимо, об этом говорил Гераклит в знаменитом изречении «многознание уму не научает, иначе оно научило бы Гомера и Гесиода», и о том же говорится в буддийской притче об ученом монахе, прочитавшем и прокомментировавшем десять тысяч священных сутр и провалившемся прямиком в Ад, потому что его знание священных текстов носило исключительно рассудочный характер и не затрагивало глубинных слоев его личности.

Буддизм дзэн (чань) провозглашает внеконвенциональную передачу учения без опоры на слова и писания. Дискурсивное знание невозможно без разлагающего реальность анализа, умножающего количество дихотомий до бесконечности так, что на любое определенное «да» всегда находится столь же твердое «нет». Абсолют выше противоположностей, он не Один и не Един, как говорят дзэн-буддисты, а «недвойственнен», потому что любая единичность предполагает в качестве альтернативы множество, что является ошибкой омраченного разума, разрывающего «недвойственную реальность» на дуальные оппозиции.

<sup>1</sup> Свастьян К. Примечания к «Закату Европы» О. Шпенглера. М.: Мысль, 1993. С. 643.

О том же соотношении рационального знания и религиозной интуиции в несколько ином контексте писал Ф.М. Достоевский. По словам Л. Шестова, «в течение четырех лет, проведенных им (Достоевским. – М. Г.) в каторге, он имел в своем распоряжении только одну книгу – Библию, и ничего другого, кроме Библии, он не читал. И из этого чтения родилась в нем такая же ненависть и такое презрение к “разумным доводам”, какое мы встречаем у Паскаля. В самоочевидности нашего мышления и он видит наваждение и сон духа. “Невозможность, – пишет он, – значит каменная стена! Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например, что от обезьяны произошел, так уж и нечего морщиться, принимай как есть... Помилуйте, закричат вам, восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей нет дела до ваших желаний и до того, нравятся ли вам ее законы или не нравятся. Стена, значит, и есть стена и т.д., и т.д. Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней, потому только, что это каменная стена и у меня не хватало сил. Как будто бы такая каменная стена и вправду заключает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно только потому, что она дважды два четыре»<sup>1</sup>. И еще потрясающие слова Достоевского о том, что «я лучше останусь с Христом вне истины, нежели буду жить с истиной вне Христа».

Традиционное мышление опирается на неизменное трансцендентное ядро, присутствующее как в человеке, так и в мире. Как писал Р. Генон, «другое важное дополнение заключается в том, что к признаку “трансцендентности”, который необходимо присущ области фундаментальных принципов традиции и распространяется также на все, что с этой областью связано, на все, что отмечено присутствием сверхчеловеческого элемента, к этому признаку следует добавить и признак “перманентности”, выражающий идею неизменности принципов в циклическом нисхождении»<sup>2</sup>.

Традиционное общество основывается не на концепциях эволюционного развития человечества, скрыто или явно предполагающих веру в прогресс, а на принципе инволюции или регресса. Изначальное время – вне истории, это время богов-демиургов, побеждающих силы хаоса и устанавливающих космический порядок. Начальное человеческое

<sup>1</sup> Цит. по: Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. С. 320.

<sup>2</sup> Генон Р. Кризис современного мира. С. 64.

время – «золотой век» всеобщей гармонии, присутствия богов в мире, прямой связи человека с надчеловеческими и сверхприродными уровнями Бытия. Развертывание человеческой истории есть разрыв связи с Богом, Грехопадение, все нарастающее оскудевание присутствия священного в мире. Наша эпоха, согласно исторической концепции «Махабхараты» и «Теогонии» Гесиода – «Кали-юга», «железный век», время без богов пред кончанием всех времен и возвращения мира в «праलाई» – состояние промежуточного хаоса до начала нового творения, нового временного цикла.

Тогда приверженность традиционных обществ к прошлому, их постулат о необходимости подражания прошлым образцам и формам есть попытка удержания божественного начала в мире, в своем развитии стремительно и неуклонно удаляющемся от своих священных истоков. Сохранение памяти, хранение и воспроизведение какой-либо государственно-политической, религиозной или художественной формы важно не само по себе, а лишь в силу веры в магическую связь образа с сакральным первообразом, в способность образа воплощать и транслировать в профанный мир священную энергию архетипа. Об этом же писал Э. Шилз: «Почему прошлое представляется подчас лучшим, чем настоящее, или имеющим особое значение? Может быть, в этом проявляется неосознанное (*скорее – именно осознанное.* – Курсив мой. – М.Г.) представление о связи с первоначалом мира, с истоками бытия, с периодом, когда человечество находилось в более тесном контакте со священным началом, которое и привело мир в движение и установило основу его устройства?»<sup>1</sup>

Учитывая все вышесказанное, важно подчеркнуть, что любая совокупная группа идей, образцов и поведенческих моделей, относимых к традиционному типу культуры, изначально формировалась внутри сложной динамической системы конфликтующих между собой интерпретаций культурных форм, текстов или хранимых в памяти религиозных, философских или иных положений, образующих фундамент данной традиции. Обычно сфера интерпретации содержала в себе те или иные истолкования изречений Основателя учения, которые приобрели сакральный статус в силу связи Учителя со сверхчеловеческими или сверхприродными уровнями бытия. Суть интерпретации состояла в установлении и воспроизведении постоянной и неразрывной взаимосвязи между «сакральным» и «профанным» уровнями бытия, изначально обеспечиваемой харизмой Учителя или Пророка. Уход Учителя, в личности которого сливались воедино трансцендентное и имманентное, божественное и человеческое,

<sup>1</sup> Шилз Э. О содержании термина «традиция». С. 243.

Учитель и Учение, требовал, во-первых, сохранения памяти о личности Пророка или Учителя, во-вторых, систематизации и унификации идей Основателя и, в-третьих, рассмотрения возможностей воплощения и реализации сакрального в «профанном» мире. В рамках традиции Учитель рассматривался не в качестве транслятора определенного рассудочного содержания, а как носитель определенной сакральной энергии, передача которой осуществляется не посредством усвоения какой-то суммы «знаний», а скорее путем магической инициации ученика.

По словам М. Элиаде, выдающегося религиоведа и исследователя сакральных традиций, «в обиходе термин “традиция” употребляется во многих и разнообразных контекстах: применительно к социальным структурам и экономическим системам, к человеческому поведению и нравственным понятиям, к теологическим мнениям, философским постулатам, к научной ориентации и так далее. С “объективной” точки зрения, то есть учитывая документы, которыми располагает историк-религиовед, все архаические и восточные культуры, как и все городские и сельские общества, регламентированные одной из религий – иудаизмом, христианством, исламом и т.д. – суть “традиционные” в том смысле, что они являются хранителями традиции, некоей “священной истории”, которая дает, с одной стороны, полное объяснение мира и оправдание участи человека, с другой стороны – сумму образцов его поведения и деятельности. Подразумевается, что все эти образцы имеют сверхчеловеческое или божественное происхождение»<sup>1</sup>.

Совершенно неправомочным представляется сложившийся в современной науке взгляд на «традиционные» общества как косные и застывшие, приверженные рутине, и «современные» как динамичные и прогрессивно развивающиеся. Изучение истории любой традиционной системы, будь то религиозная, философская, художественная, политическая или правовая, наглядно демонстрирует сложную динамику ее формирования. История великих религиозных учений и связанных с ними духовных и социально-политических систем показывает, какой долгий путь идейно-политической, философской и вооруженной борьбы за доминирование, раздумий и сомнений философов и теологов, интенсивных споров между группировками, сектами и направлениями, отстаивающими свои интерпретации Учения, потребовалось пройти той или иной системе взглядов, чтобы сформироваться как традиция. Христианству, для того

<sup>1</sup> Элиаде М. Выход из лабиринта. Беседы с Клодом-Анри Роке / Пер. с фр. // [http://www.textfighter.org/raznoe/Culture/Eliade/kultury\\_eliade\\_m\\_ispytanie\\_labirintom.php](http://www.textfighter.org/raznoe/Culture/Eliade/kultury_eliade_m_ispytanie_labirintom.php) [Интернет-ресурс. С. 31].

чтобы сформулировать догматические положения, образовавшие базис ортодоксальной традиции, потребовалось несколько сотен лет борьбы с различными конкурирующими группами идей, переведенных вследствие победы ортодоксии в разряд апокрифических или еретических. Простой перечень основополагающих дат из истории ортодоксальной христианской церкви демонстрирует сложную динамику формирования христианской традиции. Никейский собор (325 год) осудил учение священника из Александрии по имени Арий, отстаивавшего учение о неединственности второго Лица Святой Троицы – Сына Богу-Отцу. Окончательно учение о Святой Троице (то есть единстве Бога в трех Лицах) было сформулировано в 381 году на Константинопольском соборе. Формирование Новозаветного канона также приходится на IV столетие христианской истории. В 363 году собором в Лаодикее было принято решение разослать по христианским общинам письма с перечнем канонических произведений. В 367 году в письме епископа Афанасия были названы все двадцать семь произведений Нового Завета, а в 419 году на Карфагенском соборе список книг Нового Завета был окончательно утвержден.

Еще несколько десятилетий потребовалось христианской церкви, чтобы в жестокой борьбе с монофизитами отстоять на Халкидонском соборе (451 год) ортодоксальное учение о «неслитном и нераздельном соединении» в личности Христа человеческой и Божественной природы. В VI веке христианской эры преп. Максим Исповедник принимает от исповедующего арианство Юстиниана пытки, изгнание и смерть, для того чтобы отстоять догмат о реальности человеческой воли Христа. Более столетия (726–843) длилась в Византийской империи догматическая борьба между сторонниками и противниками иконопочитания, перераставшая в прямые репрессии против инакомыслящих, сопровождавшиеся пытками и казнями. Споры между Восточно- и Западнохристианской Церквями о *Filioque*, приведшие к разделению в 1054 году единой христианской Церкви на православие и католицизм, Реформация в Германии, начало которой было положено выступлениями Мартина Лютера... Весь этот крайне беглый обзор основных дат христианской истории иллюстрирует ту мысль, что традиция не представляет собой чего-то застывшего и нетворческого. Напротив, она демонстрирует непрерывный ряд сменяющих друг друга форм и канонов.

Рассмотренная отдельно, католическая традиция уже в XX веке демонстрирует значительный потенциал гибкости и обновления. II Ватиканский собор (21-й Вселенский, проходивший в 1962–1965 годах) был созван папой Иоанном XXIII с «целью устранить противоречие между доктриной католицизма, организацией Церкви, ее традициями и реальностями

современного мира, с тем чтобы “Церковь показала себя способной разрешить проблемы нашего времени”<sup>1</sup>. Ряд важнейших догматов католицизма: «О непогрешимости римского папы», о «Непорочном зачатии Девы Марии» и ее телесном вознесении на небеса были приняты в XIX–XX веках Соответственно в 1854 году папа Пий IX провозгласил догмат о непорочном зачатии Девы Марии, в 1870 году I Ватиканский собор провозгласил догмат о непогрешимости папы в делах веры, когда он говорит с кафедры (*ex cathedra*), то есть выполняет обязанности пастыря всех христиан, а в 1950 году Пий XII ввел догмат о телесном Вознесении Марии.

Все эти существенные изменения в христианскую догматику были внесены иерархами католической церкви на основе принципа «догматического развития», основанного на учении о праве собора приводить традиционное положение в соответствие с «живым голосом», то есть существующей практикой церкви, которая, будучи руководимой Святым Духом, обладает способностью непогрешимого толкования вероучения<sup>2</sup>.

Как очень точно подчеркнул Э. Шилз, «традиционные представления и действия являются не только делом пассивного принятия уже установленного. Существует и активный поиск традиций как формы связи с прошлым, если установленные традиционные представления оказываются неприемлемыми»<sup>3</sup>.

Традиционное общество не отвергает инновации, но их легитимизация осуществляется на основе иных социальных и культурных механизмов, нежели в обществе современного типа. В традиционном обществе любая инновация «маскируется» под возрождение утраченной традиции, преподносится социуму как обретение утерянного, воспоминание давно забытого, происходит восстановление и реабилитация «истинного» источника взамен позднейших «искажений» и «подлинного» ряда передачи благодати или сакральной энергии взамен «извращенного».

Таким образом, традицию можно определить как совокупность ритуально-символических, политических, социальных, экономических, правовых, этических и художественных практик, направленных на достижение, сохранение и воспроизведение связи с сакральными измерениями Бытия. Вопреки концепции М. Вебера, традиция не представляет собой некую противоположность рациональности, понимаемой как «отбрасывание» всего лишнего, случайного и второстепенного. Традиционная культура, стремящаяся реализовать сакральное в профанном, так же как

<sup>1</sup> Католицизм. Словарь-справочник. М.: Политиздат, 1991. С. 58.

<sup>2</sup> См.: там же. С. 86.

<sup>3</sup> Шилз Э. О содержании термина «традиция». С. 243.

и современная культура, отбрасывает все то лишнее и второстепенное, что препятствует ей в осуществлении этой цели.

Думается, что различие между традиционными и современными типами обществ определяется не просто господством иррациональных религиозных доктрин, косностью и приверженностью обычаю первого и приверженностью к рациональному мышлению и прагматическим философским и научным концептам второго. В принципе, различные типы культур, рассмотренные как высокоорганизованные открытые системы, демонстрируют сложное переплетение рационального и аффективного, прагматики и идеализма, приверженности к прошлому и направленности в будущее. Как писал американский исследователь средневековой японской культуры У. ЛаФлер, «на основе работ Виттгенштейна, Куайна, Куна, Макинтайра – при всех их различиях – мы имеем веские причины отбросить упрощенческий эволюционизм комтеанских гипотез о том, что некоторые эпохи “религиозны” или “метафизичны”, тогда как другие – “научны” или “позитивистичны”»<sup>1</sup>.

Действительно, если рассматривать традицию как системную совокупность ценностно-рациональных и ценностно-аффективных моделей, определяющих направления, границы и формы инвестиций актуальных и потенциальных ресурсов индивида или общества, а также алгоритмов интерпретации реальности, позволяющих наделять ее объекты ценностными характеристиками, в результате чего они принимаются или отвергаются данной культурной системой, то мы увидим, что эта дефиниция приложима к любому социуму, будь он «современным» или «традиционным».

Научные «парадигмы» Т. Куна, «эпистемы» М. Фуко, «исследовательские программы» И. Лакатоса и т.д. будут выступать некими современными субститутами традиции, так как представляют собой набор принимаемых на веру высказываний (базовых гипотез) о природе конечной реальности, определяющих направление научного поиска в рамках данного сообщества и оценку его результатов. Один из главных тезисов Т. Куна и И. Лакатоса состоит в том, что ни одна научная парадигма как совокупность принятых в данном научном сообществе теорий не может быть опровергнута «фактом» или даже совокупностью «фактов», а только новой парадигмой, интерпретирующей те же факты, что и прежняя, но помимо этого «необъяснимые аномалии» прежних теорий и обладающей мощным прогностическим потенциалом.

Венгерский теоретик науки И. Лакатос, вторую половину жизни преподававший в Кембридже, иллюстрировал этот тезис очерком исследовательской

<sup>1</sup> ЛаФлер У. Карма слов. С. 173.

программы Н. Бора (ранней квантовой физики). По словам Лакатоса, «исходная проблема представляла собой загадку: каким образом атомы Резерфорда, то есть мельчайшие планетарные системы с электронами, вращающиеся вокруг положительных ядер, могут оставаться устойчивыми; дело в том, что согласно хорошо подкреплённой теории электромагнетизма Максвелла – Лоренца такие системы должны коллапсировать. Однако теория Резерфорда также была хорошо подкреплена. Идея Бора заключалась в том, чтобы не обращать внимания на противоречие и сознательно развить исследовательскую программу, “опровержимые” версии которой несовместимы с теорией Максвелла – Лоренца»<sup>1</sup>.

И. Лакатос, давая краткое резюме научным парадигмам Т. Куна, писал буквально следующее: «По Юму, рост науки индуктивен и иррационален, по Карнапу – индуктивен и рационален, по Попперу, – не индуктивен и рационален, по Куну – не индуктивен и иррационален. С точки зрения Куна, не может быть никакой логики открытия – существует только психология открытия. Например, по Куну, наука всегда изобилует аномалиями, противоречиями, но в “нормальные” периоды господствующая парадигма задаёт образец роста, который может быть отброшен в период “кризиса”. “Кризис” – психологическое понятие, здесь оно обозначает нечто вроде паники, которой заражаются массы ученых. Затем появляется новая “парадигма”, несоизмеримая со своей предшественницей. Для их сравнения нет рациональных критериев. Каждая парадигма имеет свои собственные критерии. Этот кризис уничтожает не только старые теории и правила, но также и критерии, по которым мы доверяли им. Новая парадигма приносит совершенно новое понимание рациональности. Нет никаких сверхпарадигматических критериев. Изменения в науке – лишь следствие того, что ученые примыкают к движению, имеющему шансы на успех. Следовательно, с позиции Куна, научная революция иррациональна и ее нужно рассматривать специалистам по психологии толпы»<sup>2</sup>.

В. Куайн в работе «С позиции логики» утверждал, что при рассмотрении мира физических объектов можно полагать, что «в смысле эпистемологического обоснования физические объекты и гомеровские боги отличаются только степенью, а не качественно». Но для современного мира миф физических объектов эпистемологически важнее «тем, что он оказался более эффективным, чем другие мифы, как инструмент внедрения

<sup>1</sup> Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ / Пер. с англ. М.: Медиум, 1995. С. 94–95.

<sup>2</sup> Там же. С. 154–155.

поддающейся контролю структуры в поток опыта»<sup>1</sup>. И, как комментирует пассаж Куайна Г. Маркузе, «в этой оценке научной концепции в терминах “эффективный”, “инструмент”, “поддающийся контролю” раскрываются манипулятивно-технологические элементы куайновской теории»<sup>2</sup>.

Разве описание научных парадигм Т. Куна не может быть соотнесено с определением традиции, данным Ш. Эйзенштадтом, который понимал традицию как «рутинизированную модель социального порядка и сочетание кодов, правил, очерчивающих границы обязательного культурного порядка, условия принадлежности к этому порядку и границ, обозначающих “правильные” цели и формы поведения»<sup>3</sup>.

Если исходить из эйзенштадтовского определения, то проведение границы между «традиционным» и «современным» обществами оказывается просто невозможным, так как, описывая «традицию», на самом деле Эйзенштадт определяет культуру как таковую, акцентируя ее нормативный аспект. Действительно, если вместо слова «традиция» поставить слово «культура», никаких принципиальных поправок в вышеприведенную дефиницию вносить не придется. Таким образом, исчезает специфика традиции как одной из культурных форм, отличающейся уникальными структурными, функциональными и ценностно-содержательными аспектами.

Думается, можно согласиться с утверждением отечественного синоведа В.В. Малявина, писавшего, что «традиция – это особая реальность человеческой истории, которая имеет свою типологию и законы развития, отнюдь не совпадающие с общими законами развития культуры, а изучение ее требует особой методологии и понятийного аппарата»<sup>4</sup>.

Рассматриваемая вне своей связи с трансцендентными основаниями бытия традиция оказывается синонимична понятию культура. При анализе феномена традиции акцент следует делать на формах и сущности передачи определенных ценностных принципов и оснований, способных наиболее рельефно выявить ее специфику.

Кафолическая церковная традиция в качестве своей основы рассматривала утверждение авторитета Святого Предания как того, во что верили «везде, всегда и все» (*ubique, simpler, ab omnibus*). Критериями для

<sup>1</sup> Цит. по: Маркузе Г. Одномерный человек / Пер. с англ. М.: АСТ, 2003. С. 199.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: Ерасов Б.С. Цивилизации: Универсалии и самобытность. М.: Наука, 2002. С. 149.

<sup>4</sup> Малявин В.В. В поисках традиции. С. 34.

определения православного предания были «всеобщность, древность и согласие»<sup>1</sup>. Критерий всеобщности требовал, чтобы учение, признаваемое как вероучение Церкви, а не как частная теория какого-либо человека или школы, было действительно кафолическим, то есть исповеданием «всех церквей <...> единого великого сообщества людей от Палестины до Халкидона, едиными устами воспевающему славу Христу. В каждом из догматических конфликтов этот аргумент использовался, более или менее уместно, для опровержения ереси»<sup>2</sup>.

Признавая определенный набор всеобщих культурных механизмов воспроизводства, передачи и сохранения жизненно важной для социума информации, отметим, что внутри традиционного типа культуры можно выделить их специфические формы. Во-первых, передаче подлежит не просто некий значимый опыт определенного социума, группы или индивида, а сверхприродные и сверхличные принципы, лежащие в основе всеобщего и индивидуального бытия. Эти принципы, с точки зрения традиционного сознания, не являются результатом духовной деятельности ни какого-либо индивида, ни определенной школы или направления. Это всеобщие, извечные и неизменные принципы, существовавшие до начала мира, определяющие мир в его нынешней форме существования и продолжающие существовать в вечности после его гибели. Отсюда особая, «внепонятийная» и «сверхразумная» форма передачи, отличающая традиционные институты. Этот аспект может быть проиллюстрирован на примере спора донатистов с представителями ортодоксии. Донатисты, по сути, отстаивавшие рационалистическую позицию по отношению к институту Церкви, утверждали, что таинства, совершенные священниками, отступившими от заповедей церкви и осквернившими себя грехами, являются недействительными. Представители ортодоксии, осудившие донатистские положения, отстаивали совершенно иное понимание Церкви и церковного служения. Они утверждали, что «совершенство и святость Церкви – не в святости ее отдельных членов или клириков, но в святости благодати, подающейся в таинствах». Опат, предшественник Августина по антидонатистской полемике, так сформулировал свой аргумент: «Церковь едина, и святой ее делают таинства. Не следует судить о ней исходя из людской гордыни». Августин был готов довести этот аргумент до его логических следствий. Крещение «принадлежит Христу, кто бы его не давал». Он был готов, «не колеблясь сказать, что крещение получили все люди, принявшие его в любом месте от любого человека при

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 319.

<sup>2</sup> Там же.

условии, что оно было освящено словами Евангелия и было воспринято без обмана и с определенной степенью веры». Эта интерпретация делала святость Церкви объективной и божественной – даром сакраментальной благодати, которая превосходит совершенство священнослужителя и даже получателя таинства; «подлинность и святость таинства не зависит от того, что думает принимающий таинство и какой верой он исполнен. Другими словами, совершенство как нравственное условие не является определяющим для Церкви, оно есть производно от ее утвержденности в благодати Божией»<sup>1</sup>.

Отсюда можно вывести, что человек является всего лишь медиатором, несубстанциональным носителем божественной благодати, которая оказывается внеположной как разуму, так и нравственности ее «передатчика» и «восприемника».

Буддизм чань (дзэн) в иной форме, но так же как и католическая церковь, делает акцент на сверхчеловеческой и сверхприродной сущности передаваемого и особой форме передачи. Как пишет историк чань-буддизма Г. Дюмулен, «вторая из китайских хроник династии Сун, “Записки о широко распространяющемся светильнике, составленные в годы Тянь-шэн” и излагающая достопамятное событие, с которым Чань (Дзэн) связывает свое возникновение, начинается прямо с Шакия Муни. Согласно этому повествованию, однажды во время проповеди на вершине Коршунов Возвышенный протянул всем собравшимся там золотой цветок лотоса. Только один из учеников Будды, Кашьяпа, понял его и улыбнулся. Согласно второй книге этой хроники, которая, вероятно, является более ранней версией этого хорошо известного события, тогда Почитаемый в Мире обернулся к собравшимся и сказал: “Я обладаю истинным глазом Дхармы, Чудесным Сознанием Нирваны. Я доверяю его Махакашьяпе”»<sup>2</sup>.

В сочинении, озаглавленном «Дополнительные записки о светильнике» («Цзянь-чжун Цзин-го» (1101 год), согласно Дюмулену, идея сверхрациональной передачи опыта Просветления выражена еще ярче: «Почитаемый в Мире произнес: “Я обладаю Глазом Истинной Дхармы, Чудесным Сознанием Нирваны, Истинной Формой Бесформенного, Возвышенными Вратами Дхармы, которые не основываются на словах или письменных знаках, но представляют собой особую передачу вне писаний. Это я и доверяю Махакашьяпе”»<sup>3</sup>. По словам Дюмулена, цель цитированных чаньских сочинений: сохранить непрерывную традицию передачи

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 297.

<sup>2</sup> Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. С. 19.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

подлинного просветления. В приведенных выше и последующих сходных сочинениях воссоздается цепь передачи Светильника Дхармы от семи Будд, предшествовавших Шакья Муни, и далее через Шакья Муни через двадцать восемь индийских и шесть китайских патриархов Дхьяны, Чань (Дзэн) к современникам составителя<sup>1</sup>.

Отсюда понятна приверженность традиционного сознания к «древности» как фактору, удостоверяющему достоверность подлинной передачи и времени близости к границе, отделяющей сверхчеловеческий исток традиции от момента ее «нисхождения в мир». Для церковных богословов «представление, что некое учение, чтобы быть православным, должно быть древним, означало, что страсти Церкви начались с крови Авеля и что Церковь избранных едина, независимо от того, когда жили избранные – до Христа или после»<sup>2</sup>. Но в то же время, и это нужно подчеркнуть особо, «признание древности нормой не означало, что любому богослову прошлого автоматически придается авторитет, вне зависимости от того, чему он учил»<sup>3</sup>.

В традиции на первый план выходит учение не просто о древности и преемстве, но об истинном преемстве древнего Учения. Как писал Я. Пеликан, «есть древняя ересь и есть древняя ортодоксия, и любое учение должно быть осуждено независимо от его древности, если оно отклоняется от того, что всегда преподавалось в качестве церковного учения благодаря истинному преемству православных епископов и богословов»<sup>4</sup>.

Именно поэтому в текстах традиции такое большое значение придается теме учителя и передачи учения. Ученик, прежде чем воспринять знание от Учителя, хочет знать, от кого его получил сам Учитель, за чем, как правило, следует перечисление полной цепочки «передатчиков» Учения, начало которой, как правило, выводится за пределы человеческого мира.

Для исламской традиции Преданием, задающим правильные формы интерпретации Корана и адаптации Писания к сфере повседневности, являлась сунна. По словам французского исследователя ислама А. Массэ, «сунна» означало деяния, поступки и слова Мухаммада. «Соблюдать сунну могло в известном смысле означать подражать Мухаммаду» – совершенно правильно пишет Венсинк. В расширенном значении «сунна» – свод обычаев и правил поведения древней общины – означала практику и теорию мусульманского правоверия. Она передавалась устно и служила

<sup>1</sup> Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. С. 19.

<sup>2</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 322.

<sup>3</sup> Там же. С. 323.

<sup>4</sup> Там же.

дополнением к писаному закону. Кто отходил от нее, впадал в состояние «биды» – «нововведения, новшества». Со временем слово «бида» получило значение «ересь» и даже стало синонимом слова куфр (полное неверие). Вскоре было объявлено, что если «сунна» может обойтись без Корана, то Коран не может обойтись без «сунны». Отсюда правоверные мусульмане получили название ахль ас-сунна – «люди сунны», или «сунниты»<sup>1</sup>.

Как заключает Массэ, «распространителями сунны выступали сподвижники Мухаммада, в соответствующих случаях вспоминаявшие о его поступках, словах и даже молчании, которые могли служить примером при определенных обстоятельствах. Таким образом, сунна очень рано была призвана дополнять “слово Божие,” независимо от того, согласовывалась ли она с ним, давала ли толкование на него или вводила новые положения»<sup>2</sup>.

Тексты, в которых фиксировались мельчайшие подробности жизни Мухаммада и его сподвижников, назывались хадисами. Здесь, так же как и в христианстве и буддизме, возникает проблема истинной передачи, отбора «достоверных» хадисов и отбрасывание «недостоверных». Согласно Массэ, «процесс собирания этих преданий на самых ранних этапах формирования корпуса текстов заключался в обращении к еще жившим сподвижникам Мухаммада (сахиб, мн. ч. сахаба), позднее – к табиун (преемникам сподвижников, первому поколению после Мухаммада), а еще позднее – к преемникам преемников. Хадис обязательно состоит из двух частей: текст (матн) и стоящие перед текстом имена тех, кто его сообщил, и тех, кому его сообщили (иснад – основание, опора)»<sup>3</sup>.

Представитель традиции, занимается ли он богословием или же посвящал себя искусству, никогда не выражает некоей частной точки зрения, пусть даже хорошо подкрепленной. Абсолютизация частной позиции является ересью и подлежит осуждению в силу того, что индивидуальная интеллектуальная позиция есть прерывность непрерывной передачи, концентрация на частном и временном в противовес всеобщему и вечному. Интересно, что история христианских ересей – это почти всегда попытка рационализации церковной догматики. Как писал Я. Пеликан, «Григорий Нисский был готов искать рациональные основания для размышления об Одном и Трех; но если таковых не находилось, самым важным становилось “сохранить в целостности и неповрежденности предание,

<sup>1</sup> Массэ А. Ислам. Очерк истории / Пер. с фр. М.: Изд-во Восточной литературы, 1962. С. 83.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 84.

полученное нами от отцов, и искать у Господа средств для защиты нашей веры»<sup>1</sup>.

Даже такие крупные богословы первых веков христианства, как Тертуллиан и Ориген, силою своего интеллекта и философского таланта немало сделавшие для Церкви, были в конце концов осуждены как впавшие в заблуждение и исказившие древнюю веру. Учение Оригена о предсуществовании души и о апокатастасисе было его, несомненно, выдающейся, но частной позицией в богословии, не имевшей опоры в церковном предании, а потому и заклеянной как ересь, основанная на «мифологических измышлениях».

По словам Я. Пеликана, «с позиции Церкви еретика можно определить как того, кто своими нечистыми мыслями стремится разрушить учение отцов. Еретик привносит как нечто новое то, что не содержится в старых книгах древних отцов или в Библии. Для сторонников православного консенсуса было немыслимо, чтобы между правильно толкуемым Писанием и преданием древних отцов существовало какое-либо противоречие; или, точнее, Писание толкуется правильно только в том случае, если оно воспринимается как находящееся в согласии с преданием»<sup>2</sup>.

Христианское богословие как сфера традиции, в наибольшей степени, по сравнению с другими ее компонентами, связанная с категориальным и понятийным мышлением, инструментарий которого заимствовался из греческой философии и, частично, римского права, было замкнуто в рамки догматики, Писания и Предания. Как подчеркивал Пеликан, догмат о Троице присутствовал в содержании литургии и был зафиксирован в Писании, если читать его правильно. Дело богословия после принятия догмата о триедином Боге «заключалось в том, чтобы этот догмат защищать и осмысливать. С одной стороны, сам догмат – конечный результат богословия, ибо он вобрал в себя многие темы предшествовавшего развития. Но, с другой стороны, он – отправная точка»<sup>3</sup>.

Важной особенностью традиционного типа сознания и культуры является не отсутствие понятийного рационального мышления, а место категориальной логической мысли в общем пространстве культуры. Вопреки распространенному предрассудку, полагающему опытное знание прерогативой современной науки, в традиционной культуре именно опыт богообщения и богопознания выходил на первое место, оставляя далеко позади богословие как определенную форму рационализации подобного опыта. Как констатировал Пеликан, «было бы преувеличением

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 213.

<sup>2</sup> Там же. С. 322.

<sup>3</sup> Там же. С. 213.

утверждать, что консенсус являлся исключительно прерогативой духовенства. У народа имелись свои способы выражения вероучения, даже если он и не пользовался при этом специальными богословскими терминами. Особенно большое значение в V и VI веках имел вероучительный авторитет христианского благочестия и богослужения, о чем с ясностью свидетельствует победа идеи Богородицы. И за “всеми” молящейся Церкви следует признать преимущество по сравнению с предполагаемым согласием церковных богословов. Проспер сформулировал этот принцип в форме аксиомы: “Правило молитвы устанавливает правило веры” (*ut legem credendi lex statuat supplicandi*). Из жизни святых отцов, считал Григорий I, можно извлечь принципы правильного толкования Писания, так что практика (*actio*) помогает осмыслить проповедь (*praedicatio*). Чтобы понять, во что верят все, необходимо спросить у тех, кто молчит, и выявить то учение, которое составляло предмет их веры еще тогда, когда Церковь даже не начала выражать его в богословии или исповедовать в символах<sup>1</sup>.

Отказ от признания трансцендентных оснований всего существующего в мире, от тех ограничений, которые накладывают императивные этические нормы, имеющие своим источником ту или иную форму Откровения, действительно делает бессмысленными любые формы идеализации прошлого, так как лишает их всяких рациональных оснований. Интенсивный рост производства и потребления и связанное с этими факторами повышение уровня материального комфорта для массы дает основания для абсолютизации прогресса и снисходительного отношения к «отсталым» культурам древности и Средневековья. В этой ситуации единственным стимулом обращения культуры к своему прошлому, поддержания и сохранения традиционных форм является потребность социальных или национальных групп в поддержании культурной идентичности и единства и сплоченности государства или нации. Но рассматриваемая вне сакральных и трансцендентных оснований традиция превращается в совокупность застывших форм, лишенных жизни и движения. Ответ на вопрос о том, выживет ли традиция, будет зависеть от того, сможет ли наша прагматическая культура вновь обратиться к сакральным измерениям Бытия.

## 2.2 ИСКУССТВО КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАДИЦИИ

Искусство есть одно из важнейших проявлений подлинно человеческой сущности, сотворение с помощью краски, глины, камня, металла, сочетания звуков и слов «второй реальности», возникающей вроде бы как

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 324–325.

отражение чувственно воспринимаемого мира, но никогда с чувственными образами до конца не совпадающей, всегда являющейся не только творением, но и «претворением», пересозданием потока внешних впечатлений в соответствии с концептуальными схемами и символическими структурами, содержащимися в той или иной культуре. Само понятие «искусство» ускользает от определения, так как границы его чрезвычайно широки и подвижны, динамически меняются от эпохи к эпохе, формируясь в прямом взаимодействии с набором базовых представлений о конечной природе и сущности реальности и интерпретирующим ее набором символов и понятий.

В этой связи представляется интересным проанализировать феномен сакрального, или религиозного искусства, как синтетической формы, с помощью которой та или иная культура решает сложнейшую задачу репрезентации, выявления и фиксации в чувственно воспринимаемых образах умопостигаемой трансцендентной, то есть недоступной непосредственному человеческому восприятию божественной реальности.

Сакральное искусство ставит перед исследователем, занимающимся его изучением, ряд довольно непростых проблем, которые можно сформулировать следующим образом. Во-первых, следует определить границы сакрального искусства, что, учитывая многообразие его проявлений в истории культуры, сделать не так просто. Во-вторых, выяснить, обладает ли сакральное искусство особым художественным языком, позволяющим не только в содержательном, но и в формальном и техническом аспектах рассматривать его как специфический художественный феномен, отличающий его от других видов искусства. В-третьих, рассмотреть его как значимую форму выражения определенной духовной традиции, с помощью которой человек устанавливает взаимосвязь со сверхчеловеческими и сверхприродными уровнями Бытия.

Решение первой задачи не представляется возможным в рамках одной главы, поэтому здесь автором будут сделаны лишь некоторые наброски и изложены тезисы этой столь сложной и столь обширной темы, достойной многотомного монографического исследования. Для того чтобы несколько сузить рамки рассматриваемой темы, в этой главе будет проведен сравнительный анализ видов сакрального искусства, репрезентирующих весьма отличающихся по своим религиозным и культурным основаниям духовных традиций Запада и Востока: восточно- и западно-христианского средневекового искусства и буддийского сакрального искусства, позволяющий выявить как некоторые сущностные, инвариантные черты, присущие религиозному искусству как таковому, так и существенные различия, коренящиеся в особенностях «картин мира» этих культур.

Прежде всего собственно сакральное искусство следует отличать от художественных произведений, созданных на религиозные темы и содержащих религиозные образы или проблематику. Религиозная тема или сюжет сами по себе не могут выступать в качестве критерия, позволяющего отнести то или иное произведение к сакральному искусству. Сакральное произведение искусства, в отличие от светского произведения на религиозную тему, всегда объективно, то есть с помощью определенных приемов выражает сверхличностный, сверхвременной и сверхприродный уровни постижения божественной реальности. Отсюда важной особенностью сакрального искусства является наличие особого формального языка, обеспечивающего соответствие художественного произведения религиозной догме. По словам крупного западного исследователя сакрального искусства Т. Буркхардта, «религиозное содержание искусства может как бы накладываться на него, не имея никакого отношения к формальному “языку” работы, что и доказывает христианское искусство со времени Ренессанса; следовательно, по существу, это светские произведения искусства на сакральную тему, но, с другой стороны, сакральное произведение искусства, которое являлось бы светским по форме, невозможно, ибо имеется строгая аналогия между формой и духом. Духовное видение неизбежно находит свое выражение в особом формальном языке; если этот язык отсутствует, в результате чего так называемое сакральное искусство заимствует свои формы у той или иной разновидности светского искусства, то это может иметь место лишь потому, что отсутствует также и духовное видение вещей»<sup>1</sup>.

Отсюда проблема изобразимости Бога, пребывающего вне формы, времени и пространства, средствами искусства, по необходимости описывающегося на те или иные материальные носители. Создать изображение Бога – значит заключить трансцендентное в плен материи, бесформенное ограничить формой, без-образное представить в виде образа. Остроту проблемы иллюстрирует история Византии, где борьба иконоборцев с иконопочитателями продолжалась более столетия (725–843 годы) и носила крайне ожесточенный характер. Кроме того, можно вспомнить погромы католических церквей протестантскими фанатиками периода Тридцатилетней войны, стремившимися «очистить» христианскую церковь от «языческого идолопоклонничества».

Высочайший статус объекта изображения религиозного искусства – Бога и, шире, трансцендентного мира, определил подчиненный характер

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада / Пер. с англ. М.: Алетея, 1999. С. 6–7.

собственно художественно-эстетической сферы в рамках того или иного сакрального произведения вероучебно-догматической. Эстетика в сакральном произведении подчинена догматике, которая, в свою очередь, выступает в качестве обобщения в виде сжатой формулы данного пророкам и святым опыта контакта с Божественным, и их интерпретации божественного Откровения, закрепившегося в рамках данного религиозного направления или конфессии. По словам русского исследователя восточно-христианского искусства Л.А. Успенского, «православное церковное искусство есть, таким образом, видимое выражение догмата преображения, и преображение это понимается и передается как определенная объективная реальность в соответствии с православным учением: показывается не отвлеченное о нем представление и не его индивидуальное более или менее искаженное понимание, а церковная истина»<sup>1</sup>.

Таким образом, в сакральном искусстве личностное начало, по сути, оказывается чем-то весьма второстепенным, незначительным, по сравнению с величием изображаемого объекта. Религиозная истина внеличностна, объективна и, соответственно, таким же объективным и безличным должен быть процесс художественного творчества, репрезентирующий ту или иную сакральную традицию. Художник, иконописец, скульптор, архитектор, музыкант и поэт в границах религиозного типа культуры наделяются статусом, резко отличающим их от художников Нового времени.

Иконописец (и шире, религиозный художник) не творец, он не создает подобно Богу свой субъективный мир (такое допущение было для религиозного человека подлинным кощунством), некую «вторую реальность», обладающую подчас силой воздействия не меньшей, нежели та чувственно воспринимаемая данность, с которой мы сталкиваемся ежедневно. Художник может быть святым и обладать «видением» и в этом отношении выступать в творческой ипостаси, в обратном случае он должен находить опору в художественном каноне, являющемся средством фиксации, хранения и передачи объективной религиозной истины посредством определенного, строго формализованного художественного языка и набора приемов.

Важное отличие сакрального искусства от новоевропейского состоит в том, что в рамках религиозной традиции процесс художественного творчества не определяется некими имманентными эстетическими принципами и законами, внешними по отношению к Церкви. Личность художника и его жизнь также не могут иметь опосредованное отношение

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата, 1996. С. 146.

к творческому процессу, как в художественной культуре Нового времени. Если, начиная с эпохи Ренессанса, в западноевропейской культуре начинает все больше и больше утверждаться образ творческого гения, проявляющего свою индивидуальность путем отрицания не только художественных, но и нравственных норм и канонов, то в религиозной культуре нравственный облик художника имеет не меньшую значимость, нежели талант.

В сакральной традиции идеальный художник – это монах или, по крайней мере, человек, приближающийся к монашескому образу жизни. В постановлениях Стоглавого собора (1551 г.) духовные власти, по словам отечественного исследователя православного искусства В.В. Бычкова, «должны заботиться о нравственном облике иконописцев, ибо дело их рассматривалось как богоугодное и заниматься им предписывалось только благочестивым людям. Поэтому “Стоглав” намечает моральные заповеди живописцу: “Подобает бо бытии живописцу смирену и кротку, благоговейну, не празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пияницы, ни убийцы, но же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким спаснием”, постоянно советоваться со своими духовными наставниками, часто исповедоваться, пребывать в посте и молитве. Тех же иконописцев и их учеников, которые не выполняют указанных нравственных норм, “учнут житии не по правильному заветанию – во пьянстве и в нечистоте, и во всяком безчинстве”, собор предписывает отлучать от иконного дела как недостойных»<sup>1</sup>.

### 2.3. ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕЛИГИОЗНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАНОНОВ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Художественный канон не раз становился объектом искусствоведческих исследований. В основном проблемой художественного канона занимались авторы, научные изыскания которых осуществлялись в сфере древнего и средневекового искусства. При этом в границах искусствоведческой проблематики акцент делался на изучении формальной стороны древних и средневековых художественных канонов, т.е. есть на анализе математических, численных и пропорциональных отношений, лежащих в их основе. Слабо разработанным, если выйти за рамки чисто формального анализа математических соотношений, остается само

<sup>1</sup> Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М.: Мысль, 1995. С. 343–344.

понятие канона как одной из форм сохранения, воспроизведения и передачи художественных и религиозных традиций в культуре. Ведь по своей изначальной сути канон представляет собой особую культурную форму или механизм ретрансляции фундаментальных, «несущих» смыслов, жизненно важных для данного социума или культуры в целом. В культурологическом плане большую значимость для создания теоретической модели традиционного типа культуры и сознания может представлять анализ форм и механизмов взаимодействия между типами сознания, характерными для представителей «большой» и «малой» традиций и присущими им «картинами мира» и ее религиозным и художественным канонами.

Выше уже говорилось о том, что канон, будь то художественный или религиозный, представляет собой «ядро», «сердцевину» той или иной традиции, моделируя ее структурные и формальные признаки. Как заключал немецкий культуролог и египтолог Я. Ассман, «под каноном мы понимаем такую форму традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости»<sup>1</sup>.

Достаточно полный культурологический анализ главных содержательных аспектов понятия как художественного, так и религиозного канонов дан в работе Я. Ассмана «Культурная память». Опираясь на предложенный им материал, в данной работе основной исследовательский акцент будет сделан на сравнительно-историческом анализе различных типов складывания и функционирования религиозного и художественного канонов в буддийской и христианской традиции, а также на исследовании специфики влияния религиозного канона и догматики на формирующийся художественный канон. Особый интерес представляет анализ влияния различных форм религиозных традиций, возникавших на протяжении двухтысячелетней истории христианства и более чем двух с половиной тысячелетней буддийской истории, на складывание формальной структуры соответствующих художественных канонов.

В процессе анализа роли и функции канона как ретранслятора фундаментальных смыслов той или иной культуры важно отметить, что различные формы культурных канонов отмечают либо начало, либо завершение определенной традиции. Как писал Я. Ассман, «в эпохи обострения внутрикультурной поляризации, в эпохи слома традиций, когда приходится выбирать, какому порядку следовать, и создаются каноны. В подобных ситуациях, когда вступают в конкуренцию различные порядки и притязания, канон воплощает притязания лучшей или единственно

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. С. 110.

верной традиции»<sup>1</sup>. Для понимания места и функций канона в культуре очень важно подчеркнуть, что ситуация кризиса самоочевидной до определенного момента не рефлекслируемой традиции «разбивает» когда-то целостную культуру на механический образ связанных между собой фрагментов и подсистем, тяготеющих ко все большей автономизации. В этих условиях канон противопоставляется одновременно архаической «малой» традиции с ее восприятием культурного запаса как некоего набора самоочевидных данностей, не нуждающихся в каноне как средстве фиксации наиболее общих культурных норм и принципов, поскольку они закрепляются и передаются посредством коллективно отправляемых ритуалов. С другой стороны, как отмечал Ассман, «история слова “канон” указывает на ряд исторических ситуаций, в которых античная культура выбирала “инвариантность”. Таково было, во-первых, греческое просвещение V века – канон как воплощение прицельной точности в противоположность многовариантной неточности мифического мышления, а также современная ему демократия – канон как воплощение основанной на законе юридической последовательности в противоположность произволу тиранов и олигархов. Затем это был александрийский и в особенности римский классицизм императорской эпохи – канон как воплощение выбранной в качестве образца и мерила традиции. Наконец, такова была ситуация ранней христианской церкви, вынужденной прежде всего перед лицом обильной литературы гностических откровений принять после вековых колебаний общеобязательное решение о составе своего Священного Писания – канон как воплощение замкнутого, безвариантного набора текстов высочайшей подлинности и обязательности, в противоположность постоянному притоку новых откровений или же признания открытой традиции»<sup>2</sup>.

В процессах складывания иудейского и христианского религиозного канонов можно выделить определенные общие черты, хотя их «центральные идеи» и различны. В «иудаизме решающим критерием является понятие боговдохновенного слова, а в христианстве – апостольства, то есть свидетельства очевидца. Для евреев Писание – это само Откровение, для христиан – путь к Откровению, которое, будучи Благой вестью, по сути своей устно»<sup>3</sup>.

Процесс формирования иудейского, христианского и исламского канонов в большей степени, чем буддийского, может быть описан веберовской

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. С. 134.

<sup>2</sup> Там же. С. 131.

<sup>3</sup> Там же. С. 127.

формулой «рутинизация харизмы». В случае первых трех основная проблема заключалась в адаптации Божественного Откровения или Провозвестия, то есть «сакрального» к «мирскому». Основная задача, стоявшая перед создателями канонов, заключалась, во-первых, в том, чтобы закрепить священную харизму как вневременное Откровение, то есть сделать ее минимально зависящей от изменчивых политических, экономических, социальных и культурных форм и, во-вторых, выработать механизмы сосуществования с этими формами, невозможного синтеза «бесконечного» с «конечным», составляющего суть мировых религий.

Христианская традиция, изначально опиравшаяся на ожидание скорой Парусии или Второго Пришествия, согласно Провозвестию, свидетелями которого должно было стать первое поколение людей после Христа и на этой почве провозглашавшая радикальный разрыв с «миром», через определенный промежуток времени пришла к осознанию факта о недоступности для человека знания о «последних сроках» и, соответственно, к мысли, что сосуществование с профанным миром может продлиться неопределенно долго.

Вопрос о каноне был непосредственно связан с проблемой продолжающегося пророчества, то есть возможности сохранения открытой традиции в виде дополнений и вариаций Благой вести. Как утверждал видный исследователь истории христианской традиции Я. Пеликан, «возникновение монтанизма связано со следующими обстоятельствами: по мере того как апокалиптическое видение становилось менее ярким, а церковное устройство – более жестким, экстраординарные действия Духа сокращались в отношении как их частоты, так и интенсивности. Угасание эсхатологической надежды и появление монархического епископата – явления, тесно связанные и достойные особого рассмотрения, оба свидетельствуют о процессе стабилизации, начавшемся в Церкви уже во II веке, а может быть, и раньше, в ходе которого многие христиане начали привыкать к возможности того, что Церкви придется жить в мире еще очень долго. Частью этого процесса стабилизации явилось постепенное умаление силы и частоты тех харизматических даров, которые были столь заметны на более ранних этапах христианского движения»<sup>1</sup>. Как пишет Пеликан, «ранние христианские апологеты, например Иустин Мученик, обосновывали, в частности, превосходство христианства над иудаизмом тем, что среди христиан “до сих пор есть пророческие дары, в то время как у евреев они исчезли”. Ириней говорил о многочисленных братьях в Церкви его времени, обладающих подобными дарами:

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 94.

говорящих языками в Духе и открывающих тайны человеческих сердец и таинства Бога»<sup>1</sup>.

Для формирования христианской традиции чрезвычайно важным является тот этап, когда «Церковь начала искать наиболее надежные гарантии присутствия и действия Святого Духа в трояком апостольском авторитете, о котором учил Ириней, а не в экстазе и пророчестве. Нуждаясь в легитимации своего существования, Церковь все больше смотрела не в будущее, освященное возвращением Господа, не в настоящее, просвещенное необычайными дарами Духа, а в прошлое, освященное составлением апостольского канона, созданием апостольского символа веры и учреждением апостольского епископата. Чтобы выдержать проверку апостольской ортодоксией, какое-либо движение или идея должны были соответствовать этим нормам. Обещание, что Дух наставит на всякую истину, теперь означало прежде всего, если не исключительно, что Дух наставил апостолов на всякую истину при составлении ими символа веры и книг Нового Завета, а Церковь наставит на всякую истину в процессе ее устройства на положенном ими основании»<sup>2</sup>.

На формирование иудейского канона также очень сильное влияние оказала идея об угасании в Израиле пророческого духа. Отсюда неприятие Провозвестия Иисуса, которого, согласно исследованию И. Иеремиаса, «воспринимали не как учителя-богослова, а как харизматического лидера, и всеобщее мнение о нем гласило: это пророк. Согласно, Лк, 24,19, ученики Иисуса тоже видели в нем пророка. Наконец, Иисуса арестовывают и обвиняют его как лжепророка. Это следует из рассказа об издевательствах, которым он подвергался после ареста еврейскими властями»<sup>3</sup>.

Как подчеркивает Иеремиас, «сам Иисус не опровергал о себе мнение как о пророке. Хотя дело, к которому он был призван, этим не исчерпывается, он причисляет себя к пророкам. Он делает это не только в тех случаях, когда пользуется термином “пророк”, но и там где он притязает на обладание Духом. Ибо для синагоги обладание Святым Духом, т.е. Духом Божиим, было отличительным признаком пророчества. Иметь в себе Дух Божий – значит быть пророком»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Пеликан Я. Христианская традиция. С. 94.

<sup>2</sup> Там же. С. 102–103.

<sup>3</sup> Иеремиас И. Богословие Нового Завета. Часть первая. Провозвестие Иисуса / Пер. с нем. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 97.

<sup>4</sup> Там же. С. 98.

По И. Иеремиясу, «если Иисус сознавал себя пророком и носителем Духа и именно так его воспринимали, то это еще не значит, что он считал себя просто одним из звеньев в ряду многих ветхозаветных Божьих посланцев. Ибо этот ряд был прерван: синагога была убеждена, что Дух угас. Обнаруживается ли это воззрение уже в поздних ветхозаветных текстах (например в сетовании Пс 73,9) – вопрос очень спорный; но оно безусловно присутствует в I Книге Маккавейской (4,46; 9,27; 14,41), в апокалиптической литературе (уже сама ее псевдонимность выражает убежденность в том, что в настоящее время пророков быть не может), у Иосифа Флавия и затем обстоятельно развивается в раввинистической литературе. Суть этого воззрения заключается в следующем. Во времена патриархов Дух Божий имели все благочестивые и честные люди. Когда Израиль согрешил, поклонившись золотому тельцу, Бог ограничил круг имеющих Дух избранными людьми, пророками, первосвященниками и царями. Со смертью последних пророков Писания, Аггея, Захарии и Малахии, Дух угас из-за греховности Израиля. Считалось, что с тех пор Бог говорил лишь “отражением своего голоса” (bat qol = эхо), – жалкое подобие того, что было прежде»<sup>1</sup>.

«В представлении об угасшем Духе выражается знание об отдаленности современного мира от Бога. Время без Духа – это время пребывания под судом. Бог умолк. Теперь лишь в конце времен завершится эпоха бедствий, лишаящая возможности спасения, и Дух возвратится. Имеются многочисленные свидетельства того, как страстно жаждали тогда пришествия Духа»<sup>2</sup>.

Можно сказать, что процесс формирования религиозного канона начинается тогда, когда исчезает опыт непосредственного богообщения, который был у пророков, святых царей и первосвященников. Человек и социум, лишенные собственного опыта переживания единства в Боге, остается с описаниями чужого опыта, с чужими словами, которые в рамках той или иной религиозной системы, здесь иудаизма и христианства, могут толковаться как богодухновенное Откровение. Ситуация завершения пророчества означает начало фиксации и последующей интерпретации речений, сказанных пророками «в Духе». Одновременно начинается процесс приспособления сверхчувственной и сверхприродной истины к чувственному миру, к ситуации падшего космоса и человека. Все Священное Писание

<sup>1</sup> *Иеремияс И.* Богословие Нового Завета. Часть первая. Провозвестие Иисуса / Пер. с нем. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 100–101.

<sup>2</sup> Там же. С. 102.

*иудеев и христиан* признается богодухновенным, что означает фактическое авторство Бога.

Споры среди мусульманских богословов привели к принятию положения о «несотворенности Корана», являющегося одним из атрибутов Аллаха и пребывающего в Боге извечно еще до начала времен. Признание в качестве истока канона Сверхчеловеческого Начала определяет принципы его непогрешимости и неизменности. Если создатель Писания сам Бог, то не человеку что-либо в нем менять. Отсюда ряд опасностей, которых на практике не избежала ни одна мировая религия, опасность фарисейства или подмена жизни в Духе Божьем педантичным и пунктуальным соблюдением лишь буквы божественного закона. В такой ситуации формальный ритуализм, законничество побеждает благодать. Характерно, что Иисус, бросая вызов иудейским священникам, книжникам и фарисеям, пытался возродить угасший в Израиле Дух. «Не нарушить Закон и Пророков пришел Я, но исполнить», – говорил Иисус. Вытаскивая из ямы в субботу упавшую туда овцу, срывая колосья в поле, чтобы накормить своих спутников, Иисус отвечал на обвинения фарисеев о «нарушении субботы», говоря «не человек для субботы, а суббота для человека», то есть живое действие в духе выше соблюдения мертвящей буквы закона. Иисус считал фарисеев, жертвующих деньги для бедных, тщательно соблюдающих молитвенные часы настолько, что даже замиравших на улице в час молитвы, даже если они спешили куда-то по важным делам, постящихся дважды в неделю за Израиль, находящимися в наибольшей опасности. «Не к праведникам я пришел, но к грешникам, ибо не здоровые имеют нужду во враче, но больные», – говорил Иисус. Грешник в определенном смысле ближе к Богу, чем профессиональные праведники, какими были фарисеи, так как надежду на спасение он может черпать только в уповании на бесконечное божественное милосердие, потому что справедливый суд, воздающий по делам, обречет его на вечную гибель. Праведник уверен в своей праведности, ему незачем полагаться на Бога, Бог и так «в его руках». Как писал Иеремияс, фарисеи, не относившиеся к идее греха со всей серьезностью, защищавшиеся от нее изощренной религиозной казуистикой и концепцией заслуг, становились убежденными в собственной непогрешимости: «Фарисей был убежден в своей принадлежности к истинному народу спасаемых. Он ни на секунду не сомневался в том, что Бог благоволит к нему, и считал себя выше грешников (Лк 18,11сл). По мнению Иисуса, эта самоуверенность губительна. Человек, имеющий о себе слишком высокое мнение, уже не принимает Бога всерьез (“фаустовская культура” сверхуспешного материалистического и атеистического Запада! – М. Г.). Так как он уверен в положительном решении Бога относительно его

жизни, он интересуется лишь тем, что думают о нем люди. Вся его набожность нацелена на то, чтобы люди считали его благочестивым. В результате она становится лицемерной (Мф. 6: 1–18). И точно так же человек, слишком хорошо о себе думающий, уже не принимает всерьез своего собрата. Он считает себя лучше и презирает его (Лк. 15: 25–32; 7: 39)<sup>1</sup>.

Таким образом, канон выступает как противоположность пророческого и мистического опыта прямого богопознания и богообщения. Жизнеописания мистиков восточного и западного христианства, а также ислама показывают нам, на какой тонкой грани между ересью и официальным благочестием балансировало большинство из них. Мистический опыт только тогда утверждался религиозными лидерами конфессий как соответствующий ортодоксии, а не в качестве «сатанинского наущения», когда он интерпретировался в соответствии с официально признанными и утвержденными богословскими учениями.

Рассмотренный в таком ракурсе, канон представляет собой попытку смоделировать и «законсервировать» религиозный опыт в ситуации исчезающих возможностей его творческого воспроизведения.

Буддийский канон, по сравнению с иудейским, христианским и исламским, имеет ряд важных особенностей, оказавших значимое влияние на самые различные формы воплощения буддийской традиции (в том числе и художественные). Опираясь на исследование В.Г. Лысенко<sup>2</sup>, можно выделить следующие его определяющие черты: во-первых, в буддизме, в отличие от христианства и ислама, нет единого и общепризнанного канона. Каждая буддийская школа стремилась создать собственный свод канонических текстов, совпадавший или не совпадавший с канонами других школ, но при этом претендовавший на общепризнанное значение.

Во-вторых, из-за отсутствия строгих и общепризнанных критериев, которые позволили бы провести демаркационную линию между литературой канонической и неканонической, границы канонов различных школ не были по сути абсолютно закрытыми. Так, махаянисты вообще не рассматривали состав своего канона как окончательный: в него могли быть включены все тексты, «согласные с Сутрой, Винаей и Дхармой»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Иеремияс И.* Богословие Нового Завета. Часть первая. Провозвестие Иисуса / Пер. с нем. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С. 170.

<sup>2</sup> *Лысенко В.Г.* Ранняя буддийская философия. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. С. 94–107.

<sup>3</sup> Там же. С. 94.

В-третьих, пишет В.Г. Лысенко, отсутствие единого канона и критериев каноничности не давало возможности провести грань между «ортодоксией» и «гетеродоксией» с неких абсолютно непререкаемых авторитетных позиций. Хотя каждая школа считала свой канон единственно истинным, каноны других школ не рассматривались ею как совершенно неприемлемые. Исследователь отмечает, что очень часто случалось так, когда тексты, принадлежавшие к различным традициям, обнаруживали множество дословных совпадений и параллелей. В этой связи представляется очень важным тезис, в соответствии с которым утверждается идея отсутствия фиксированных границ между канонами различных школ на ранних этапах развития буддийской традиции, достаточно четко очерченных в настоящее время.

В-четвертых, во всей буддийской литературе нет такого текста, знакомство с которым имело бы столь же огромное религиозное и моральное значение для верующих буддистов, как знакомство с Библией для христиан, Торой для иудеев или Кораном для мусульман. Приверженность буддийской вере не была связана с приверженностью к какому-то одному конкретному тексту (в культурной и социальной практике стран, принявших буддизм, не было явления, соответствовавшего такому значимому акту, как клятва на Библии). Верующий буддист мог даже не подозревать о существовании буддийской литературы, довольствуясь словами учителя или любого авторитетного лица<sup>1</sup>.

В-пятых, в литературе буддизма отношение к слову его основателя, *буддха вачана*, представляется существенно иным, чем в христианской и мусульманской традициях. Прежде всего слово Будды не считалось абсолютно истинным, боговдохновенным, то есть его форма и содержание не предполагались данными свыше. Смысловым инвариантом его проповедей выступала Дхарма – квинтэссенция духовного знания, открытого им в момент «пробуждения» (просветления).

В этом плане, по утверждению В.Г. Лысенко, отношение Дхармы и буддха вачана можно толковать как отношение истины и способов ее выражения, формы и содержания. Постулат буддизма, согласно которому Дхарма существовала всегда, независимо от того, открыта она кем-то или нет, позволяет предположить, что фигура ее «открывателя» и «глашатая» в сравнении с вечной Дхармой имеет достаточно второстепенное значение. Это подчеркивал и сам Будда, когда призывал своих последователей полагаться лишь на Дхарму и самих себя, а не искать опоры в нем, Будде<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Лысенко В.Г. Ранняя буддийская философия. С. 95.

<sup>2</sup> Там же. С. 95–96.

Своеобразный «приоритет» Дхармы перед формами ее изложения – формами, которые всегда ограничены пределами опыта отдельной личности, сказался и в отношении буддистов, прежде всего тхеравадинов, к критериям аутентичности буддха вачана. Согласно «Махапариниббансутре», Будда говорил о четырех способах, могущих удостоверить, что то или иное высказывание является «словом Будды». И здесь опять-таки главным критерием аутентичности выступает «правильная передача», под которой понимается то, что «слово Будды» должно быть услышано: 1) от самого Будды, 2) от его учеников, 3) от группы авторитетных старейшин, 4) от одного старейшины, а также соответствовать Дхарме и Винае (системе моральных правил сангхи), причем последнее представляется самым главным<sup>1</sup>. Как пишет В.Г. Лысенко, «в палийских экзегетических трактатах, например “Нетиппакарне”, утверждается, что буддха вачана – это то, что согласно с Сутрой, Винаей и Дхармой». Таким образом, определяется не столько аутентичность букве, то есть словесному выражению, сколько соответствие духу учения, то есть осмысленность и консистентность отдельных выражений и понятий в рамках целого.

В буддизме махаяны проблема критериев аутентичности провозвестия формулировалась несколько иначе по сравнению с тхеравадой. По махаянской терминологии, принципы аутентичности назывались опорами надежности (pratisarana). В разных махаянских сутрах дается то или иное их число. Например, согласно “Пратисарана-сутре”, имеется четыре точки надежности: 1) опора на природу вещей, а не на мнение человека, 2) опора на значение, или цель (artha) текста, а не на его букву, 3) опора на те отрывки, которые выражают Дхарму открыто, а не те, которые нужно расшифровывать, 4) понимание посредством интуитивной реализации (jnana), а не посредством концептуальной мысли (vijñana). Здесь, по словам В.Г. Лысенко, суммированы все те принципы, о которых уже шла речь: “приоритет” Дхармы над “словом Будды”, которое остается “мнением человека”, – (1), (2). Приоритет личной реализации перед дискурсивным пониманием (4). Наконец, использование текстов, разъясняющих Дхарму впрямую, для интерпретации тех текстов, где она только подразумевается<sup>2</sup>.

Отсюда следует, пожалуй, главная особенность буддийского канона и, шире, буддийской традиции в целом: «возможность в буддизме бесконечной пролиферации, или порождения “священных текстов”. Если главным критерием “священного слова” является проникнутость адепта

<sup>1</sup> Лысенко В.Г. Ранняя буддийская философия. С. 96.

<sup>2</sup> См.: там же. С. 97.

духом учения, то любой человек, достигший “просветления”, т.е. реализовавший Дхарму в своем личном опыте, в принципе считается способным создавать собственные “священные” тексты. В свою очередь, это еще раз указывает на краеугольное значение *личной реализации* истины как конечной инстанции, позволяющей судить об адекватном понимании Дхармы и о праве на ее словесное выражение»<sup>1</sup>.

Выше уже отмечалось, что формирование художественного, политического, юридического, религиозного и т.д. канона знаменует собой установление и фиксацию определенной нормы или эталона в той или иной культурной подсистеме. Как аргументировал Я. Ассман, «когда благодаря значительному техническому или художественному новшеству или же отрицательным путем, через отмирание традиционных критериев, внезапно открывается невиданное изобилие возможностей, то возникает потребность не допустить “*anything goes*” – страха перед утратой смысла через энтропию»<sup>2</sup>.

По Ассману, нарастание вариативности и сложности внутри культурной системы, утрата господствующей традиции своего положения как само собой разумеющееся, не рефлекслируемой данности, приводит к необходимости выработки некоей системы четких и определенных ориентиров, нормативных образцов, противостоящих хаосу и энтропии многовариантности и неопределенности.

Важным функциональным аспектом канона здесь следует признать именно его способность противостоять многовариативности культурного действия как следствия нарастания структурной сложности культурной системы.

Деятельность Кун-цзы (Конфуция) и начало формирования канона, ставшего фундаментом китайской традиции, приходится на эпоху «Борющихся царств» («Чжань го») (V–III века до н.э.), ожесточенного военного, политического и экономического противоборства между крупными княжествами, возникшими после падения династии Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Эпоха «Борющихся царств» в китайской исторической традиции описывается как период хаоса и беззакония, когда правящие круги в безудержной погоне за абсолютной властью легко отбрасывали все те нравственные принципы и нормы, считавшиеся в предшествующий период незыблемыми. В обстановке крушения всех ценностей, принципов и идеалов Конфуций обратился к древним чжоусским текстам и ритуалам, создав на основе их творческой переработки и интерпретации базис

<sup>1</sup> Лысенко В.Г. Ранняя буддийская философия. С. 96.

<sup>2</sup> Ассман Я. Культурная память. С. 132.

китайской традиции, доказывающий свою действенность на протяжении более чем двух с половиной тысячелетий. Сохранение, воспроизведение и поддержание древней чжоуской традиции, по Конфуцию, должно было стать «несущей структурой», незыблемой основой, противостоящей воцарившемуся хаосу эпохи, в которую он жил. Личности древних правителей и их мудрых и праведных министров, управлявших на основе принципов главенства ритуала, гуманности и гармонии, рассказ о деяниях которых сохранялся в ставших каноническими текстах, должны были выступать судьями современной Конфуцию власти, дошедшей в разврате, подлости, предательствах и беззаконии до пределов нравственного падения. Отсюда можно сказать, что если первый китайский император Цинь Ши Хуанди, создавший в 221 году до н.э. в единое государство, произвел военнополитическое объединение Китая, то вклад Конфуция в определенном смысле превосходит все успехи великих полководцев и политических и экономических реформаторов. Труды Конфуция и созданный им канон заложили такую структуру китайской традиции, которая оказалась способна пережить многочисленные распады империи и внешние завоевания. При всех трансформациях политических, социальных, экономических и военных структур духовная основа китайской цивилизации остается незыблемой, находя свою опору в конфуцианском каноне. Для китайской традиции конфуцианский канон есть действенное средство воспитания правящей элиты в соответствии с принципами справедливости, долга и гуманности. Как писал один из крупнейших французских синологов М. Гране в работе «Китайская цивилизация», «с тех пор как при династиях Цинь и Хань сформировалась китайская нация и сложился идеал имперского единства, китайцы именно в гордости, внушаемой их традициями и культом, находят при благоприятных обстоятельствах силу выступать как единый народ и даже играть роль великой державы. Больше чем история государства и даже народа, история Китая есть история цивилизации или, скорее, культурной традиции. Если бы эту историю можно было бы написать с какой-либо точностью, то прежде всего она была бы, вероятно, демонстрацией того, как идея цивилизации на протяжении столь длительной истории и почти постоянно торжествовала над государственной идеей»<sup>1</sup>.

Таким образом, канон в одной из своих ипостасей выступает в качестве одной из форм утверждения, сохранения и воспроизведения значимых для данной традиции моделей идеального поведения, воплощающих единство и преемственность данной культуры, а также ценностей, принципов

<sup>1</sup> Гране М. Китайская цивилизация / Пер. с фр. М.: Алгоритм, 2008. С. 112.

и норм, призванных обозначить такие культурные границы, выход за которые обрекает общество на потерю идентичности, хаос и скорый распад.

Важно еще раз подчеркнуть, что потребность в каноне возникает в момент усложнения системной организации культуры. Когда в культуре еще не обозначился явственный разрыв между теоретическими и практическими уровнями функционирования каких-либо принципов или идей, реализовавшихся внутри еще не расколотой традиции непосредственно в различных типах социального действия, то и не было необходимости в создании каких-либо «внешних» (письменный канон), вне коллективного ритуала, форм их нормативной фиксации и кодификации.

Обязательность фиксации того или иного культурного идеала вызвана, во-первых, потребностью формирования некоего единства, противостоящего множественности определения группы стандартов, унифицирующих ту или иную деятельность и противостоящих случайности и произволу, а во-вторых, тем ощущением, что передача нормы уже невозможна в непосредственной коммуникации.

Если ранние общества, объединяющие сравнительно небольшие количества людей, могли осуществлять сохранение и воспроизведение культурных норм через непосредственное соучастие своих членов в коллективных ритуалах, то распад архаических общин под давлением вновь возникающих государственных образований вызвал к жизни потребность создания таких форм устойчивой фиксации основополагающих принципов, образцов и идеалов, которые смогли бы обеспечивать их передачу вне ситуации непосредственной коммуникации.

Ассман писал, что «в Греции общество, освобождающееся от традиционных связей, стремилось под именем “канона” к универсальным, не зависящим от ситуации, общеобязательным правилам, границам, нормам, чтобы справиться с неуверенностью поведения и ожидания, которая возникла из распада традиционной, привязанной к конкретной ситуации казуистики, прежде всего в областях искусства (“Канон” Поликлета), морали (Еврипид), познания истины (Демокрит) и политики (Архит Тарентский) и чтобы восстановить благодаря установлению общих правил основание комплиментарных ожиданий и тем самым уверенность. Этот путь привел в Греции к созданию под знаком канона новых дисциплин и тем самым к усложнению культуры за счет автономных курсов. Под знаменем канонизации здесь происходит инновационный подъем, открытие новых законов и установление новых аксиом, а вовсе

не подъем традиции, упрочение всего традиционного, освящение полученного от предков культурного наследия»<sup>1</sup>.

Таким образом, в системе культуры канон может выступать как бы в двух ипостасях, инновационной и консервативно-охранительной. Инновационная ипостась канона актуализируется тогда, когда новая традиция, претендующая на единственность, должна утвердить себя, во-первых, перед лицом хаоса и произвола, а во-вторых, обозначить свою уникальность среди многообразия предшествующих и соперничающих традиций. Такой инновационный канон устанавливают империи, в результате военных захватов объединившие в единый государственный организм самые разнообразные сообщества, этносы и культуры, обладавшие до вхождения в состав империи собственными, подчас очень древними традициями. В этой ситуации имперский канон призван преодолеть множественность местных этнических традиций, в силу особенностей архаического типа сознания тяготеющих к сепаратизму, и установить единую систему унифицирующих общество стандартов. Сходная ситуация формируется внутри систем «мировых» религий, вынужденных путем создания канона обозначить границы ортодоксии перед лицом соперничающих традиций, подпадающих отныне под определение ереси. При этом претензия на универсальность Провозвестия приводит буддизм, христианство и ислам к активизации миссионерской и проповеднической деятельности, преодолевающей самые разнообразные географические, культурные и этнические границы, что ставит миссионеров в ситуацию взаимодействия с многочисленными туземными архаическими традициями. В этой ситуации универсальность провозглашаемых принципов требует воплощения в столь же универсальных культурных формах (правовых, художественных или религиозно-философских). Канон выступает своеобразной гарантией от ассимиляции и растворения уникального божественного Провозвестия в процессе его взаимодействия с местными родоплеменными традициями. Отсутствие единого религиозного стандарта в процессе распространения мировых религий привело бы к тому, что, вступая во взаимодействие с местными традициями, воздействуя на них, но и подвергаясь обратному влиянию, через определенное время Учение изменялось бы до неузнаваемости. Сам принцип культурной и этнической трансграничности Провозвестия требовал наличия Канона, выраженного в сжатом виде в форме догмы для гарантий идентичности передаваемого учения.

<sup>1</sup> Ассман Я. Культурная память. С. 132.

В консервативно-охранительной ипостаси канон выступает в ситуациях кризиса и слома определенной традиции. В ситуации, когда незыблемая в течение столетий господствующая традиция подвергается все возрастающему давлению со стороны конкурирующих традиций, будь то приводящие извне или сформировавшиеся внутри данной культуры, властные элиты пытаются снизить силу внешнего или внутреннего давления путем кодификации отвечающих интересам определенных групп принципов и норм.

Шестнадцатое столетие в истории русской культуры было эпохой кризиса и надлома средневекового типа сознания, и оно же создает значительное количество культурных канонов, в которых стремится к фиксации и удержанию стремительно распадающегося средневекового идеала. «Стоглавый собор» в своих постановлениях о церковной жизни и церковном искусстве, по сути, стремился зафиксировать те культурные нормы, соблюдение которых на практике было поставлено под вопрос. Внешние, прежде всего западноевропейские, ренессансные влияния приводили к серьезным отступлениям от иконописного канона, утвержденного Константинопольским Пято-Шестым («Трулльским собором» 692 г.). Но Стоглав, чтобы утвердить некое единство русской православной традиции, вынужден был осудить инновации, дабы отстоять ортодоксальные принципы и нормы. Акт утверждения канона оказывается полифункциональным культурным действием, решающим одновременно несколько задач, так как, противостоя инновациям, появившимся в русском церковном искусстве под влиянием западноевропейских художественных теорий и практик, собор одновременно пытался бороться с возрастающим воздействием на религиозную жизнь русского общества никогда не умиравшей языческой традиции.

В Японии кодификация «самурайского идеала» совершается в XVIII веке, то есть тогда, когда в результате объединения страны в начале XVII века кланом Токугава и прекращения бесконечных феодальных междоусобиц класс «буси» или самураев практически утратил все свои воинские функции, оправдывавшие в предшествующие периоды его привилегированное по сравнению с другими классами положение. В периоды кровавых сражений идеальные модели самурайского поведения находили свое отражение не в форме нормативных кодексов, а эпических нарративов, возникавших как обобщение и идеализация бродячими исполнителями эпоса реальных исторических событий и поступков отдельных личностей. В эпохи феодальных смут и междоусобиц реализация определенных принципов требовала не теоретического знания кодекса и норм, а их практической реализации в семейном или придворном быту или сражении как

совокупности действий, доказывающих правомочность притязаний на принадлежность к воинской элите. Обладание или не обладание принципом мгновенно проверялось практической ситуацией боя или необходимостью совершения ритуального самоубийства – сэппуку, когда чисто рассудочное знание ничего не значило перед необходимостью принятия решения на грани жизни и смерти. Завершение эпохи междоусобных войн и изоляция страны, что в определенной степени снизило уровень внешней угрозы, развитие рынка и формирование протокапиталистических отношений привели к тому, что оставшимся не у дел самураям предоставлялось все меньше возможностей практической реализации эпического нарратива. Усложнившийся тип социальных и экономических взаимосвязей, все дальше отходящих от феодальных принципов в направлении капиталистических, в Японии XVII–XVIII веков привел к уничтожению тех референтных рамок, в которых самурайская этика имела не только возможность практического воплощения, но и теряла свои сущностные смыслы. Возникающие в тот период кодексы самурайских норм, самым известным из которых является «Хагакурэ» Ямамото Цунэтомо, ставили своей задачей зафиксировать даже не столько деятельностный, сколько ментальный идеал, решимость без колебаний пожертвовать своей жизнью ради господина, что и составляет, по мысли составителей кодексов, сущность подлинного самурая. То есть перед лицом иных, несамурайских типов поведения, связанных со сменой самураями профессий, типов занятий, потерей имущества и социального статуса определенной частью воинского класса и колоссального роста благосостояния торгового сословия, считавшегося в традиционной Японии самой презируемой группой населения, утверждался единый духовный идеал, демонстрирующий сущностное нравственное превосходство даже впавшего в нищету воина над сверхбогатым «торгашом».

## 2.4. Художественный канон и традиция

В процессе анализа характерных черт религиозного искусства особый акцент должен быть сделан на специфике и функциях художественного канона. В соответствии с определением, данным А.Ф. Лосевым, «канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом

и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон»<sup>1</sup>.

Следует подчеркнуть, что универсального типа взаимосвязи между художественными и религиозными канонами в традиционном типе культуры не существует, поскольку сами религиозные каноны в своих исторических проявлениях демонстрируют высокий уровень вариативности.

Художественный канон, сохраняя ряд значимых функциональных черт, присущих религиозным канонам, содержит и ряд отличительных признаков, определяющих его специфику. Думается, нет смысла вновь перечислять те структурно-функциональные особенности канона как специфической культурной формы хранения, воспроизведения и передачи основополагающих для того или иного социума религиозных, этических или эстетических смыслов, так как это было сделано в предыдущем разделе. В процессе анализа форм взаимодействия между художественными и религиозными канонами, а также «картинами мира» в рамках того или иного типа культуры важно наряду с выявлением общих черт, присущих канону как одной из разновидностей культурных форм, выявить особенные черты художественного канона.

При внимательном анализе художественных канонов, фиксирующих ту или иную религиозную или эстетическую традицию, обнаруживается значительное разнообразие форм и типов взаимосвязи с религиозно-философскими, социально-политическими и художественно-эстетическими основаниями «картины мира» той или иной культуры.

Художественный канон по отношению к религиозной традиции одновременно существует как бы в двух планах культурного бытия: в сфере идей как синтез религиозных и художественно-эстетических принципов, обеспечивающих точное предметное воплощение основоположений религиозной системы, и, одновременно, представляющий эти принципы в произведении искусства, являющего собой форму, посредством которой божественное нисходит в мир, организуя и просвещая косную и темную материю, превращая ее из хаотической неорганизованной массы элементов в точную модель, фиксирующую космическую гармонию и порядок.

Произведение искусства, воплощающее в явленной форме идеальные нормы художественного канона, в традиционном типе культуры всегда выступает в качестве некоего микрокосма, модели, делающей зримыми, проявленными в имманентном мире скрытые отношения и принципы организации, свойственные миру трансцендентному.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 15.

Отсюда та важность, которая придается количественно-числовым отношениям практически во всех типах традиционных художественных канонов. Количественно-числовые отношения, образующие структурные основания художественного канона, не могут быть сведены к чисто имманентной проблеме определения пропорциональных отношений между частями художественного произведения. Числовые отношения, определяющие пропорциональные отношения внутри того или иного произведения искусства, не «замкнуты» только на это конкретное произведение или определенный тип изображения. Они призваны выявлять, отражать и моделировать универсальные божественные принципы, организующие мироздание. Эти божественные принципы организации хаоса материи в упорядоченный космос присущи всем объектам мироздания, начиная от божественных сущностей, чьим главным качеством является вечность и неизменность, а значит, истинное бытие, до преходящих вещей подлунного мира. М. Элиаде в своих многочисленных работах неоднократно отмечал парадигматический характер божественных образов, содержащихся в мифах, не менее важны эти образы и для художественного канона. Бог или боги создают Вселенную, избирая в качестве принципа установления идеальных соотношений между материальными элементами собственные тела. Пропорциональные соотношения, образующие и определяющие тело божества, также образуют и определяют все объекты мироздания. В древнекитайской традиции культурный герой Юй, усмиривший хаос разлившихся вод, установив русла рек и выкопав многочисленные каналы, обладал, согласно древним источникам, высшей добродетелью, способной объединить Империю. По М. Гране, «Его голос был мерилom звуков, тело – мерилom единиц измерения длины. Следовательно, он мог определять Числа, служившие для регулирования Времени и Пространства, а также Музыки, создающей вселенскую гармонию. Он установил размеры дани, “внес совершенный порядок в шесть угодий природы” и расселил надлежащим образом китайцев и варваров, так что Империя познала Великий Мир. Он побывал в четырех странах света ради того, чтобы отметить границы мироздания и Китая»<sup>1</sup>.

Божественный Демиург или культурный герой, творящие из изначального хаоса упорядоченный космос, делают это путем заключения единой субстанции изначальной материи в разнообразные формы и определения места этих форм в рамках вселенского целого. Уникальность каждой форме придают присущие ей мера, число и установленные границы, которые,

<sup>1</sup> Гране М. Китайская мысль / Пер. с фр. М.: Республика, 2004. С. 18.

в свою очередь, являются как бы проекциями космических универсальных соотношений, установленных божеством-мироустроителем.

В древнеегипетском искусстве универсальной мерой, некоей «точкой отсчета», определяющей все системы пропорций как в отдельных памятниках, так и в визуальных и пластических искусствах в целом, стал принцип «золотого сечения», предметным воплощением и моделью которого выступает пирамида. Как отмечает исследователь древнеегипетского искусства Н.А. Померанцева, чтобы наглядно показать, как прием пропорционирования складывается в единую, универсальную систему числовых и геометрических соотношений, «возьмем в качестве примера пирамиду, поскольку сама форма ее геометрична, а пропорциональные соотношения имеют математическую основу. Сущность математических выводов египтян состоит в делении сторон исходного квадрата, аналогичного исходному квадрату основания пирамиды в “золотом сечении”. Если мысленно представить грани пирамиды положенными на ее основание, то ребра пирамиды, будучи продленными до их пересечения со сторонами квадрата, разделят каждую из его сторон в “золотом сечении”, причем отношение это будет равно иррациональному числу  $\Phi = 1,618...$  При пересечении ребра образуют два накладываются квадрата, стороны которых также пересекаются в “золотом сечении”. Точки пересечения и вершины этих квадратов определяют восемь пропорциональных соотношений, обозначенных буквами A, C, S – N, E, I, R»<sup>1</sup>. Подобная система пропорциональных отношений давала, по словам Н.А. Померанцевой, только геометрическое выражение пропорциональных величин. Числовые значения их выражались в безразмерных, отвлеченных величинах, допускающих использование любых единиц измерения, будь то локоть, длина стопы, кулак, которые использовались в Древнем Египте, или современная метрическая система<sup>2</sup>.

Важно подчеркнуть, что числовые значения пропорциональных величин произведения, выводившиеся путем расчетов, отражали не частные, а универсальные соотношения. Французский исследователь древнеегипетского искусства А. Фурнье де Кора определил пропорциональные отношения в пластических и визуальных искусствах Египта как «соотношения божественной гармонии» («Rapports de Divine Harmonie») (RDN). Он усматривал в них отражения гармоничного строя Вселенной

<sup>1</sup> Померанцева Н.А. Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. С. 213.

<sup>2</sup> Там же. С. 214.

и человеческого тела, как их и рассматривали сами египтяне, объединявшие пропорциональными отношениями знаки Зодиака, символизировавшие строение мироздания, и фигуру небесной богини Нут, изображавшейся в виде женщины<sup>1</sup>.

Как пишет Н.А. Померанцева, египтяне считали, что структура пропорций человеческого тела строится по тем же гармоническим пропорциональным соотношениям, которые лежат в основе Вселенной. Перенос их на человеческое тело в символической форме нашел отражение в композиции, изображающей богиню неба Нут в виде женской фигуры, дугообразный изгиб которой соответствует полусфере небесного свода. На теле Нут размещаются все величины гармонических пропорций RDN. Под телом богини Нут располагаются фигуры двух божеств – бога Шу, символизирующего воздушные сферы, и бога земли Геба, простертого между рук и ног Нут. Пропорции всех фигур соответственно укладываются в определенные величины RDN. Таким путем осуществлялось символическое единение Неба, Воздуха и Земли, представленных в человеческих образах<sup>2</sup>.

Таким образом, художественные каноны традиционных культур репрезентируют «картину мира», основными чертами которой является вера в существование симпатических взаимосвязей между различными уровнями бытия, организованными иерархически. Система количественно-структурных отношений, данная в традиционном художественном каноне, стремится в предметной форме сделать эти всеобщие взаимосвязи явными, путем расчета пропорций на основе некоего универсального числа или совокупности чисел, репрезентирующих гармонические соотношения, образующие Вселенную. Кроме того, система пропорционирования, характеризующая традиционные художественные каноны, должна опять-таки предметно и наглядно моделировать иерархический характер мироздания.

Структурно-количественные системы пропорциональных отношений, характеризующие данный художественный канон, всегда будут репрезентировать «картину мира» данной культуры. Так, египетская культура, в целом не различавшая трансцендентного божественного и имманентного природного миров и исходившая из принципа единства божественной, человеческой и природной субстанций, стремилась к демонстрации их синтеза путем применения единой системы пропорций для всех

<sup>1</sup> Померанцева Н.А. Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики. С. 216.

<sup>2</sup> Там же. С. 228.

объектов художественного изображения, в том числе для иероглифических надписей. Культуры, в которых убывание божественного начала равнялось возрастанию материальности и все большему затемнению изначального божественного света, нисходящего в мир, применяли разные системы пропорций для изображения духовных (божественных, ангельских), сверхчеловеческих (демонических) и природных сущностей, в том числе и человека. Идеальные пропорциональные отношения, присущие божественным и ангельским сущностям, например в индийском и тибетском искусстве, искажаются в фигурах, изображающих демонов как низший по сравнению с богами класс существ или обитателей различных адов, для которых в силу полностью помраченного сознания не доступны духовные уровни бытия.

Таким образом, рассмотренное в своей уникальности любое произведение искусства, созданное на основе художественного канона, воплощающего ту или иную традицию, способно наглядно, в системе структурно-количественных пропорциональных отношений, воплощенных в художественной форме, продемонстрировать меру причастности изображаемого объекта к гармонии божественного мира или степень отпадения от нее.

Отсюда понятно, почему изображение основателя Учения должно опираться на определенный художественный канон с присущей ему системой пропорциональных отношений. Основатель Учения, даже если он в изначальной традиции и не выступает в какой-либо божественной ипостаси, как, например, принц Сиддхартха Гаутама в буддизме, все же может быть уподоблен Демиургу-мирооснователю, так как, провозглашая Учение о Спасении всего сущего, он качественным образом изменяет состояние человеческого и природного миров в их отношении друг к другу. Будда в традиции – «дхармачакравартин», то есть человек, приобщившийся к извечной и изначальной Дхарме, достигший Просветления и с началом проповеди Спасения совершивший «поворот Колеса Дхармы». Сиддхартха Гаутама – человек, сын царя, родившийся в городе Капилавасту в племени шакьев, он отшельник из рода шакьев, Шакья Муни, но он же Пробужденный – Будда, постигший Дхарму и вышедший за пределы Колеса рождений и смертей. Он человек, но содержащий в себе нечто сверхчеловеческое, такое, что выводит его за рамки природного мира и законов двенадцатичленной причинно-следственной связи («пратитья-самутпада»), царящих в нем.

Буддийский художественный канон стремится выявить в художественной форме те черты внешнего облика Будды, которые характеризуют его как Пробужденного, совершившего поворот Колеса Спасения.

Здесь опять-таки принципы канонического изображения призваны решать сразу несколько как художественных, так и религиозных и, шире, общекультурных задач. С одной стороны, жестко зафиксированные в буддийском художественном каноне принципы скульптурного или живописного изображения Будды должны послужить неким эталоном, моделью для всей совокупности настоящих и будущих изображений Татхагаты. То есть в определенном аспекте их функция может быть рассмотрена со стороны художественной техники, то есть в качестве памятки или пособия для скульпторов и живописцев, работающих на буддийскую общину. Здесь также понятен принцип неукоснительного следования количественно-структурным пропорциональным соотношениям, закрепленным в каноне, позволяющем избегать отклонений от некоего культового стандарта, дающего возможность использовать его в коллективных ритуалах, осуществляемых буддийской «сангхой» (религиозной общиной).

Главной функцией художественного канона, понимаемого узкотехнически, будет обеспечение такого уровня ремесленного стандарта в процессе изготовления культового изображения, который бы гарантировал идентичность образа своему первообразу с позиций религиозной догмы, или учения, и обеспечивал бы различные формы религиозного ритуала стандартным культовым объектом.

При этом ряд авторов сообщает о существовавшем в традиционной культуре резком разделении собственно технических художественных задач, встававших перед художником или скульптором, и религиозно-философского обоснования технической проблематики, остававшегося на долю служителей культа. Так, Н.А. Померанцева пишет, что поскольку в древнеегипетской культуре «пропорциональные соотношения носили универсальный характер, распространяясь на многие области науки, философии и искусства, и воспринимались самими египтянами как отражение гармоничного строения мироздания, они считались священными и, что вполне возможно, держались в тайне. Тогда и возникла необходимость передать правила канона – *их практическую сущность – в доступной для понимания мастера форме* (курсив мой. – М. Г.). Жрецы – хранители тайн египетской мудрости – сами принимали непосредственное участие в творческом процессе работы мастеров, совмещая жреческий сан с профессиональным занятием – зодчеством, скульптурой и живописью. Рядовым мастерам-исполнителям достаточно было пользоваться сеткой квадратов» (с помощью которых непосвященные в сакральные таинства скульптор или живописец могли воссоздавать

священные пропорции в произведении – скульптуре, фреске или рельефе. – М. Г.)<sup>1</sup>.

Исследователь буддийского искусства Г.А. Пугаченкова в работе, посвященной процессу формирования иконографии Будды, рассуждая о специфике материала, из которого изготавливались статуи Просветленного, отмечает, что «свойства различных материалов и принципы их пластической обработки определяли многие стилевые черты, сыграв существенную роль и в формировании канона будд. Ибо лепка в гипсе позволяла перейти от индивидуальной обработки объекта к применению матриц для массовой формовки пластических изображений. Вначале в этом была своя положительная сторона, ибо исполнителями тех подлинников, с которых делалась отливка, были наиболее искусные, высокоодаренные ваятели и копирование их шедевров снимало возможность профанации возвышенного образа Будды созданием грубых ремесленных поделок» (курсив мой. – М. Г.)<sup>2</sup>.

При этом важно подчеркнуть, что помимо решения чисто технических утилитарных задач, связанных с проблемами стандартизации и унификации культового образа в искусстве, с помощью художественного канона решались и собственно религиозно-мировоззренческие задачи.

Здесь можно отметить неслучайность появления иконографического канона Будды именно в центральноазиатской империи Кушан, в эпоху правления царя Канишки, точная датировка правления которого представляется затруднительной (большинство исследователей указывают время воцарения Канишки в пределах от 78 г. до середины II в. н.э.)<sup>3</sup>. В течение нескольких веков существования буддизма изображения его основателя не существовало, их заменяли, как правило, условные символы или атрибуты: священное колесо Дхармы, тюрбан, следы босых ног, реликварий и т.д.

Выход буддизма за пределы «материнского» региона, то есть Северной Индии, и его распространение по огромным территориям Кушанской империи потребовали отказа от символического изображения основателя Учения. В процессе своей экспансии буддизм ассимилировал

<sup>1</sup> Померанцева Н.А. Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики. С. 233.

<sup>2</sup> Пугаченкова Г.А. Образ Будды в античном и раннесредневековом изобразительном каноне // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. С. 149.

<sup>3</sup> Там же. С. 144.

самые разные культурные и религиозные традиции, что вызвало к жизни необходимость поставить на место абстрактных и малопонятных для новообращенных масс подвластного Великим Кушанам населения империи символов культовое изображение, которое несло бы в себе характер свидетельства о достижении Просветления под Деревом Бодхи. Изображение Будды в зримой, наглядной и доступной для широких масс буддийских новообращенных форме должно было воплощать сущность Учения о прекращении страдания путем выхода за пределы Колеса Рождений и Смертей. Художественный канон, призванный решить эти задачи, по необходимости опирался сразу на несколько предшествующих культурных, религиозных и художественных традиций: брахманистскую индийскую, иранскую и греко-римскую, образовавших сложный синтез на территории империи Великих Кушан.

В этой связи представляется возможным сделать несколько уточняющих замечаний. Безусловно, канон как таковой обнаруживается не только в сакральном искусстве. В любом типе художественной культуры, ориентированном в творческом отношении на воспроизведение некоего идеального образца, воплощающего представления данной культуры о прекрасном и истинном, исследователь может выделить целый ряд произведений искусства, рассматривающихся в качестве канонических. Кстати, отсюда и сложности с определением границ искусства в современной художественной культуре, принципиально отвергающей любые каноны и рассматривающей их лишь как досадное препятствие, ограничивающее «свободу самовыражения» и возможности проявления «творческой индивидуальности» художника.

Отличие художественного канона, принятого в сакральном искусстве, от, например, ренессансного или классицистского художественных канонов заключается в том, что, как было сказано выше, религиозный канон формируется как средство раскрытия или выявления с помощью материальных средств божественной, сверхчувственной реальности, в то время как светский канон опирается на такие представления о прекрасном, которые не привносятся в искусство из религиозной сферы, а формируются на основе внутренне присущих секуляризированной культуре художественно-эстетических представлений.

Здесь не так просто установить абсолютные границы, так как такие, на первый взгляд, уже подвергшиеся значительной секуляризации каноны, как «Канон» Поликлета или ряд ренессансных художественных канонов, сохраняют свою связь с различными религиозно-философскими учениями античности, в первую очередь с пифагорейством, разрабатывавшим учения о мерах и числах, на которых

основывается гармония человеческого, природного и божественного уровней космоса.

При определенной схожести функций сакрального и секулярного художественного канонов, в частности, в том, что они оба носят меморативный характер, являются формой воплощения определенного культурного идеала, эталона или стандарта и помогают сохранять, поддерживать и воспроизводить культурную, политическую или социальную идентичность, в своей основе они все же различны.

Секулярный художественный канон выступает в качестве эталона художественно-эстетической нормы, заданной внутри искусства, которое в новоевропейской культуре рассматривается как абсолютно автономная сфера человеческой активности, как о нем писал Ф. Шиллер в письме к Кернеру (Briefe, III. 99): «Искусство является тем, что само устанавливает свои правила»<sup>1</sup>. В университетском курсе 1818 года французский эстетик и философ Виктор Кузен говорил: «Прекрасное в природе и искусстве связано только само с собой. Искусство не является инструментом, оно имеет свою цель». Немногим позже литератор Теофиль Готье в предисловии к повести «Albertus» в 1832 году отмечал: «Чему оно служит? Служит тому, чтобы было красиво. Разве этого недостаточно? Включенная в позитивный список, поэзия становится прозой, из свободной – рабыней. В этом заключено искусство. Оно является свободой, роскошью, цветением (efflorescence), расцветом (epanouissement) души». Двумя годами позже в предисловии к «Mademoiselle de Maupin» Готье утверждал: «По-настоящему красивым является то, что *ничему не служит*. Что-либо, являющееся пригодным для чего-то – отвратительно»<sup>2</sup>.

В традиционной культуре искусство выступает всегда как *инструмент*, определяемый нормами, принципами и целями, лежащими в сверхчеловеческой и сверхприродной сферах и никогда не сводимых к собственно эстетическому переживанию, к выражению «прекрасного». Искусство в традиционном типе культуры всегда выступает как одна из форм *служения* сверхличному религиозному идеалу, подчиняющему себе все эстетико-художественные аспекты.

В принципе само понятие искусства внутри греческой, римской, европейской средневековой, дальневосточной и исламской традиций содержательно имело совсем другое наполнение, нежели в новоевропейской культуре. Как писал польский эстетик В. Татаркевич в работе «История

<sup>1</sup> Цит. по: Татаркевич В. История шести понятий / Пер. с польского. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. С. 55.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

шести понятий», «термины “*techne*” в Греции, “*ars*” в Риме и в Средневековье, даже еще в начале Нового времени, в эпоху Возрождения значили то же, что искусство, а именно – искусство создания какого-то предмета, дома, скульптуры, корабля, кровати, кружки, одежды, а кроме того, также искусство предводительствовать войнству, измерения поля, убеждения слушателей. Вся эта искусность называлась искусствами: искусство архитектора, скульптора, гончара, портного, стратега, геометра, ратора. Искусность заключалась в знании правил, а поэтому не было искусства без правил, предписаний: в искусстве архитектора свои правила, но правила скульптора, гончара, геометра, генерала другие. Понятие правила включалось в понятие искусства, в его дефиницию. Делание чего-либо без правил, только по вдохновению или фантазии, не было для древних или схоластов искусством, но было его противоположностью. В более ранних столетиях греки считали поэзию вдохновением Муз и в то время не включали ее в искусства»<sup>1</sup>.

Сакральное искусство и репрезентирующий его сущностные черты художественный канон формируются как сложные синтетические проекции «картины мира» определенной культуры и религиозного канона, воплощающего определенную религиозную традицию. Характер религиозного канона оказывает значительное воздействие на форму его воплощения в художественной культуре.

Религиозные традиции, утверждавшие абсолютную трансцендентность Бога и наличие непреодолимой пропасти, разделяющей Творца и творение, в первую очередь исламская и иудейская, полагали невозможным и кощунственным воплощение духовных вневременных и внепространственных Божественной и ангельских форм в ограниченном и сугубо земном образе с помощью средств тленной материи. Религиозный Канон, Священное Писание внутри этих традиций и были, по сути, текстами, содержащими в себе то единственное «духовное тело» Божества, которое может быть зримо очами простого смертного человека. В раввинистической и каббалистической традиции Тора содержит в себе подлинное имя Бога (греч. Тетраграмматон), знание которого дает власть над Вселенной. Каждая буква Пятикнижия связана с каким-либо сущностным аспектом мироздания, отчего в иудейской традиции нередко предупреждения переписчикам Торы о том, чтобы они избегали ошибок, одна неправильно начертанная буква может существенно исказить, даже разрушить какие-либо части сотворенного мира.

<sup>1</sup> Цит. по: Татаркевич В. История шести понятий. С. 19–20.

В то же время христианский и, особенно, буддийский каноны не являлись единственными формами передачи религиозной традиции. Священное Писание христиан есть не «тело Откровения», как в иудаизме, а пророческое и апостольское свидетельство о Спасении человека и мира посредством Воплощения и Крестной смерти. Отсюда неизвестная иудейской и исламской культурам необходимость сакрального искусства и его «равноправие», а на определенных исторических этапах и превосходство, по сравнению со Священным Писанием внутри «кафоллической» традиции.

Священное Писание входит в качестве составной части в Священное Предание христианской церкви, будучи фиксированным текстуальным свидетельством о свершившемся спасении. Сакральный художественный образ, в первую очередь икона Христа, представляет собой наглядное зримое свидетельство Воплощения, приобретающее характер документа. Если учитывать исторические аспекты бытования Библии в католической и православной культуре, в частности, те факты, что католическая Вульгата является текстом на латыни, языке, доступном немногим как в Средние века, так и сейчас, и, кроме того, учитывая запрещение апостольской церкви верующим самостоятельно читать и изучать Библию, становится понятно значение и, еще раз подчеркнем, необходимость сакрального искусства для масс простых верующих. На Руси, по словам исследователя русского православия Г.В. Флоровского, первый полный текст Библии появился не ранее XV века, то есть почти через четыреста лет после Крещения. Но если на католическом Западе (о чем подробнее ниже) в отношении к религиозному искусству в целом довольствовались позицией «Библия для неграмотных», то в православной традиции ситуация была значительно сложнее.

В православии икона Христа и священные изображения не функционировали, как на Западе, только в качестве иллюстраций к событиям Священной истории, а были призваны в художественной форме стать зримыми воплощениями никео-константинопольского Символа Веры.

Икона являет собой зримый образ Воплощения Бога-Слова в личности Иисуса Христа, наглядное подтверждение подлинно реального «неслитного и нераздельного» соединения во Христе божественной и человеческой природ, а значит, доказательство возможности Преображения человека и мира и их конечного Спасения.

Отсюда понятен яростный и жестокий характер иконоборческой борьбы, продолжавшейся в Византии практически целое столетие. Вопросы, которые ставили иконоборцы перед иконопочитателями, касались не частных вопросов художественного творчества, а самой сущности

православной веры. Основным постулатом иконоборцев по отношению к сакральному изображению было требование полного совпадения Образа с Первообразом. Они полагали, что с помощью художественных средств дать адекватное изображение без-образного трансцендентного Бога невозможно, следуя в этом за иудейскими и мусульманскими теологами. Изображение Христа также, с их точки зрения, с неизбежностью порождает уклонение от Халкидонского догмата, так как передает только одну, человеческую природу Воплощенного Логоса, не имея средств представить ее Божественность. Для иконоборцев единственно возможной иконой Христа, то есть такой, где образ полностью сливается с Первообразом, являлось только Таинство Евхаристии, при котором хлеб и вино пресуществлялись в подлинное тело и кровь Христову. Не вдаваясь в подробности противостояния иконоборцев с православными, отметим специфическое для восточного христианства отношение к религиозному искусству как форме зримого воплощения ортодоксальной догмы и соответствующей этой функции значимости художественного канона как гарантии точной ее фиксации посредством художественных средств.

Достаточно полное представление о сути сакрального православного художественного канона можно получить в процессе изучения постановлений Пято-Шестого (Трульского) собора, открывшегося 1 сентября 692 года в Константинополе. Помимо обсуждения различных вопросов, связанных с проблемами упорядочения тех или иных сторон церковной жизни, собор принял ряд важных решений, касающихся формы и содержания церковного образа.

Понимание православной церковью священного образа раскрывается в 82 правиле священного собора: «На некоторых изображениях находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было свершение, повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничижение усмотреть высоту Бога слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти»<sup>1</sup>.

В этом коротком отрывке содержится ряд важных для понимания сути сакрального искусства положений. Во-первых, отрицается символический

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 62.

тип изображения, свойственный раннехристианскому искусству, особенно катакомбного периода, когда Христос мог изображаться в виде ветхозаветного агнца, виноградной лозы, якоря, Пастыря доброго, рыбы и т.д. Иерархи Пято-Шестого собора, почитая символические изображения первых веков христианства, «почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины», предпочитают вместо символа как предзнаменования давать в церковном искусстве образ самой истины, то есть Воплощенного Бога. По словам исследователя христианского искусства Л.А. Успенского, «церковный образ представляет нам человеческий лик воплотившегося Бога, исторический лик Иисуса Христа. Но если мы ограничимся изображением Спасителя только как обыкновенного человека, как это делает, например, фотография или светский портрет, то такое изображение будет напоминать лишь о Его жизни, страданиях и смерти. Однако этим содержание церковного образа не может ограничиваться, ибо изображенное лицо отличается от других людей. Это не просто человек, а Бого-Человек. И изображение должно напоминать нам не только о Его жизни, но должно указывать и на славу Его, “высоту Бога Слова”. Следовательно, изображение одного исторического факта недостаточно для того, чтобы образ был иконой. Средствами, доступными изобразительному искусству, образ должен показывать нам, что Изображенный есть “Агнец, взявший грехи мира, Христос Бог наш”»<sup>1</sup>.

На основании выше сказанного, суть священного изображения заключается не столько в самом сюжете, «не в том, ЧТО изображается, а в том, КАК изображается этот сюжет, в манере изображения»<sup>2</sup>. Таким образом, заключает Л.А. Успенский, «иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом»<sup>3</sup>.

Следовательно, одной из важнейших характеристик и функций сакрального искусства является его способность репрезентировать фундаментальные основы определенной духовной традиции. Произведение сакрального искусства выступает в качестве одной из форм коллективной памяти о лице или событии, выражающих сущность какого-либо верования. Для верующего православного человека икона Христа является

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 65.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 66.

историческим документом, утверждающим подлинность Воплощения, того факта, что Христос – Был. Характерно, что внутри православной традиции происхождение канонического образа Христа возводится к истории о том, как царь небольшого государства Эдесса Авгарь отправил гонца к Христу с просьбой прислать ему свое изображение и «просящего спасения и здравие сему еже от подобия Твоего зрака божественного». Тогда Христос попросил у гонца плат, приложил к нему свое лицо, и отпечаток, оставшийся на плате, отправил царю Авгарю. Таким образом, создателем первой иконы Христа оказывается сам Христос. По словам Л.А. Успенского, «во времена иконоборчества на нерукотворный образ ссылается преп. Иоанн Дамаскин, а в 787 г. Отцы Седьмого Вселенского собора упоминают его несколько раз. Чтец константинопольского собора Святой Софии, именем Лев, присутствовавший на этом соборе, рассказал, что во время своего пребывания в Эдессе он поклонялся этому образу. В 944 г. византийские императоры, Константин Багрянородный и Роман I, купили Нерукотворный образ у Эдессы. Он был торжественно перенесен в Константинополь и помещен в храме Богородицы, называемом Фарос, и император Константин сам составил в честь Образа проповедь, в которой прославлял его как палладиум Византийской империи. После разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 году следы иконы теряются»<sup>1</sup>. В соответствии с другим преданием, первый образ Богородицы был создан евангелистом Лукой.

Истоком сакрального искусства выступает деяние самого Бога, создающего свой образ в качестве точного отпечатка божественного первообраза, наделенный меморативным характером и выступающий в качестве эталона для всех последующих изображений. Можно согласиться с Т. Буркхардтом в том, что «подлинность подобных реликвий, естественно, нельзя доказать исторически; возможно, их не следует понимать буквально, их задача – подтвердить авторитет традиционных источников, о которых идет речь. Что касается обычного традиционного изображения Христа, то его достоверность подтверждается тысячелетием христианского искусства, и одно только это является мощным аргументом в пользу этой достоверности, так как если подлинность не отрицается для всего этого ряда, то надо признать, что дух, присутствующий в традиции в целом, в скором времени исключит ложное физическое изображение Спасителя»<sup>2</sup>.

В полемике с иконоборцами, одним из аргументов которых было отсутствие обоснования церковного образа в Священном Писании,

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 22.

<sup>2</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 81.

православные утверждали, что «само существование икон и их почитание Церковь основывает не на Священном Писании, а именно Священном Предании. Само Священное Писание является записанным Священным Преданием, и в течение первых десятилетий своей истории Церковь не имела Священного Писания и жила только Преданием»<sup>1</sup>. Здесь можно выделить некоторые существенные моменты относительно сакрального искусства. Первый, о котором уже было сказано выше, касается искусства как формы сохранения, воспроизведения и передачи памяти о значимых событиях и лицах, содержащего те характерные особенности внешнего облика Спасителя, Богородицы, Апостолов и святых, которые не были зафиксированы письменной традицией и, возможно, воспроизводились в соответствии с воспоминаниями знавших их людей.

Другой, еще более важный момент заключается в том, что сакральное изображение «уравнивается в правах» с сакральным текстом, так как сам характер их взаимоотношения внутри традиции носит взаимодополняющий характер. «Иначе говоря, иконопись – изначально существующий способ выражения Предания – способ, при помощи которого нам передается божественное Откровение»<sup>2</sup>. Таким образом, Откровение, которое может быть передано в слове, может быть передано и в образе, и икона «содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, и является, так же как и Евангелие и святой крест, одним из видов божественного Откровения и нашего общения с Богом, формой, в которой совершается сочетание действия божественного и действия человеческого»<sup>3</sup>.

Отсюда важность канона и соответствующего ему особого художественного языка как формы, удостоверяющей подлинный характер исторической памяти о лице или событии и одновременно подлинность понимания формы и сути вероучения. В определенном смысле сакральный художественный канон является, по сути, строго рациональным способом передачи глубинного смысла божественного Откровения, основанным на количественно-измерительных методах, пытающихся выразить суть того или иного учения, опираясь на «пропорциональные и симметрические структурные» соотношения частей.

Если мы обратимся к традиции, и географически, и по своим доктринальным основаниям довольно далеко отстоящей от христианства, а именно буддийской, то можно отметить удивительное сходство как в истории формирования сакрального художественного канона, так и в его

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 104.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 105.

формальных характеристиках. Художники на ранних этапах развития буддизма, так же как и христианстве, избегали изображать Шакья Муни в его историческом облике. В основном преобладали символические изображения Будды в виде колеса (первая проповедь Будды в Оленьем парке Бенареса описывалась в сутрах как поворот колеса Спасения, колеса Дхармы), в виде цветка лотоса или Древа Бодхи (дерево, под которым Будда обрел окончательное просветление). Но сохранение памяти о последнем перед паринирванной человеческом воплощении Будды, требовало его изображения в его историческом облике. Как пишет Т. Буркхардт, «согласно традиции Татхагаты (условный перевод – “Так приходящий”, одно из сакральных имен Будды. – М. Г.) сам завещал свой образ потомству: согласно Дивьявадане, царь Удаяна послал к Благословенному художников, чтобы они написали его портрет. Но напрасно пытались уловить подобие Будды; тогда тот заверил их, что духовная лень препятствует им в достижении цели, и приказал принести холст, на который перенес свое собственное подобие. Другая легенда повествует об ученике Татхагаты, тщетно пытавшемся написать портрет учителя; он не смог уловить правильные пропорции, и каждая мера оказывалась слишком мелкой. В конце концов Будда заставил его начертить контур своей тени, отраженной на земле. Важным моментом в этих двух историях является то, что сакральный образ предстает как отражение самого Татхагаты, что касается “меры”, ускользающей от человеческого искусства, то она, подобно мере ведийского алтаря, соответствует сущностной форме»<sup>1</sup>. Поражает практически полное совпадение истории возникновения образа Будды с Нерукотворным Спасом, созданным Христом по просьбе царя Эдессы Авгаря.

Таким образом, канонический сакральный образ синтезирует в себе несколько важных для любой духовной традиции аспектов. Во-первых, он сохраняет память об исторических личностных чертах Богочеловека Христа или Будды Шакья Муни. Во-вторых, он выражает в форме художественного образа сущностные черты «сакральной формы». И в-третьих, сакральный образ является возможным, и это, видимо, наиболее важная его функция, лишь постольку, поскольку он является документом, удостоверяющим возможность спасения на основе архетипического прецедента, созданного основателем Учения. По словам Т. Буркхардта, «следует признать невозможным утверждение об исторической достоверности сакрального портрета, как, например, портрета Будды, но это никоим образом не отрицает той истины, что этот образ в своей традиционной

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 159–160.

форме выражает абсолютную сущность буддизма, можно даже сказать, что он представляет одно из самых мощных доказательств буддизма»<sup>1</sup>.

И опять поразительное сходство с христианской православной традицией: «Догмат Боговоплощения имеет два основных аспекта: “Бог стал Человеком, чтобы человек мог стать богом”. С одной стороны, Бог приходит в мир, участвует в его истории, обитает с нами; с другой стороны, цель этого пришествия – обожение человека, а через него и преображение всей твари, создание Царствия Божия. Церковь и является начатком этого грядущего Царствия Божия в мире. Иконоборчество же как своими воззрениями, так и своими действиями в корне подрывало эту спасительную миссию Церкви. Теоретически оно не отказывалось от догмата Боговоплощения; наоборот, всю свою ненависть к иконе оно оправдывало именно его защитой. Однако на деле получалось обратное: отрицая человеческий образ Бога, иконоборцы естественно отрицали вместе с тем и всякую святость материи. Отказавшись от всякой земной святости, они тем самым отрицали самую возможность освящения, обожения человека»<sup>2</sup>.

Будда достиг Освобождения в своем человеческом воплощении, следовательно, изображения Просветленного в образе человека утверждают необходимость и возможность спасения для всех человеческих существ. Икона в христианской традиции, демонстрирующая невозможное, казалось бы, слияние конечного и бесконечного, трансцендентного и имманентного, бес-форменного и без-образного с образом и формой, божественного и человеческого в образе Христа, действительно в самой что ни на есть наглядной и зримой форме демонстрирует пре-ображение и освящение материи. Парадокс христианского искусства заключается в том, что для изображения трансцендентного Бога у него не оказываются других средств, кроме красок, камня, мрамора и глины, а также звуков и слов. Но, как явствует из сравнительного анализа различных религиозных канонов, краски, камни, глина, звуки и слова для того, чтобы точно отражать божественные образы, должны быть организованы строго определенным образом.

В этой связи большой интерес представляет священный тибетский канон. По утверждению исследовательницы древнего и средневекового тибетского искусства К.М. Герасимовой, «правильным и, следовательно, красивым, а потому и священным считалось только такое произведение искусства, которое отвечало всем правилам соответствия формы, эмоции, идеи и цели изображения. Кратко эти требования определялись

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 163.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 111.

понятием “мера” - *tshad*. Слово “мера” употреблялось в значениях “размер”, “величина”, “измерение”, “сорт”, “вид”, “инструмент для измерения”, “количество”, “пропорция”, а с частицей – показателем женского рода – как “соразмерность”, “правило”, “образец”, “масштаб”, “эталон”, “неоспоримый авторитет”, “доказательство”, “логика”, “диалектика»<sup>1</sup>. По К.М. Герасимовой, к числу нормативных в священном тибетском искусстве относились следующие характерные признаки: размеры всех частей тела в длину, ширину и в окружности, форма лица и глаз как проявление определенного эмоционального состояния, стереотипные знаковые позиции тела, ног и рук. Эти признаки группировались, создавая тот или иной тип внешности, который в свою очередь был связан с определенной эмоциональной и функциональной характеристикой божеств того или иного разряда пантеона. В тибетских и индийских иконографических трактатах на первый план выступают цифровые системы пропорций и геометрические построения основных вариантов знаковых поз.

Как констатирует К.М. Герасимова, в тибетском художественном каноне количественная и качественная характеристики неотделимы. Они выступают как единое понятие меры, или взаимообусловленного единства формы и содержания. Так, каждое божество ламаистского пантеона относится к определенной группе божеств, однотипных по внешности и разнородных по значению. Пантеон представляет собой иерархическую систему таких групп или разрядов. У каждого разряда своя мера, или комплекс количественных и качественных признаков, которые должны строго соответствовать его положению в иерархической системе пантеона<sup>2</sup>.

Каждый разряд имеет свой комплекс физических данных – определенные размеры и форму тела, лица, глаз, бровей, носа, рта. Телесные формы являются знаковым признаком – они указывают на принадлежность тому или иному рангу пантеона. Высшие разряды богов наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением по системе 10 ладоней, низшие классы пантеона изображаются по системам 8, 6 и 5 ладоней.

Итак, по К.М. Герасимовой, для любой категории пантеона есть своя мера – комплекс количественных, качественных и сущностных признаков. Любая определенность формы здесь содержательна: будда не может быть изображен как докшит, докшит – как идам, шакти и дакини – как мелкое локальное божество и т.д.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. С. 93–94.

<sup>2</sup> Там же. С. 96.

<sup>3</sup> Там же. С. 96–97.

Нечто схожее с ламаистским художественным каноном мы находим и в русской православной традиции – на Стоглавом соборе 1551 года принимается решение о введении лицевых иконописных подлинников – трафаретов для изображения святых и целых композиций. По словам Л.А. Успенского, «содержание этих подлинников вырабатывалось не церковной властью, а теми же художниками. Они представляют собою сборники рисунков, схематических образцов, так сказать, пособий или материалов, которыми пользовались в разное время иконописцы. Эти схемы не имеют отношения к художественности произведения. Их роль чисто документальная и информационная. Непредубежденному лицу, знакомому с их содержанием, ясно их место в творческом процессе; они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику святого или события и этим облегчают работу художника, ограждая его от исторически неверного представления о том или ином лице и в конечном счете от искажения памяти и Предания Церкви»<sup>1</sup>.

Из материалов, приведенных выше, следует, что в процессе динамической эволюции духовной традиции и соответствующему ей типу сакрального искусства можно выделить два этапа. Первый этап соответствует начальному творческому периоду формирования религиозного и художественного канона, когда традиция по своей внутренней структуре представляет собой взаимодействие конкурирующих интерпретаций фундаментальных постулатов той или иной религиозной системы, данных основателем Учения. На первоначальном этапе формирования традиции в религиозно-философской и богословской сферах передача Учения осуществляется, в основном, в устной форме и опирается на живую память людей, лично слышавших слова Учителя и способных в силу своего понимания сути и духа доктрины к их творческой интерпретации. В художественной культуре этой стадии, как правило, соответствует символический способ изображения священных образов, тем и событий. На следующем этапе формирования традиции побеждает какая-то одна интерпретация религиозной доктрины, происходит письменная фиксация Учения и формируется сакральный Канон как совокупность текстов, адекватно отражающих фундаментальные истины того или иного вероучения. В этой ситуации все конкурирующие интерпретации зачисляются в разряд апокрифов или осуждаются как еретические. В художественной культуре параллельно с утверждением письменного религиозного Канона и формулированием Символа веры происходит формирование сакрального художественного Канона, основной задачей которого является

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 247–248.

в зримой, образной форме репрезентировать базовые положения вероучения. Закрепление эталонных форм в догматике, религиозной философии и богословии приводит к рационализации процесса художественного творчества внутри сакрального канона. Структура сакральной художественной формы начинает основываться на количественно-измерительных способах изображения и, по сути, представляет собой пространственное воплощение, или зримую манифестацию божественного начала. Произведения, в наибольшей степени воплощающие сущностные аспекты божественной личности или космического мироустройства, начинают рассматриваться как эталоны, которые нужно сохранять путем постоянного воспроизведения в силу присущего им высокого сакрального и/или меморативного статуса.

На данном этапе достигается хрупкое равновесие между существующими жесткими предписаниями и эталонными формами и способностью отдельных художников решать творческие задачи внутри системы утвержденных данной религиозной конфессией норм. В этой ситуации выдающегося религиозного художника можно сравнить с музыкантом-исполнителем, который ограничен текстом партитуры, замыслом композитора и т.д., но при этом способен дать собственную интерпретацию музыкального произведения. Важно подчеркнуть, что подобное равновесие между творчеством и воспроизведением утвержденных церковью эталонных художественных форм возможно только в том случае, если художник обладает не только собственно художественным, но и религиозным талантом, то есть способностью к «видению». Концентрация, медитация над религиозными истинами, глубинное понимание их мистической сути дают художнику способность к творческому акту внутри жесткой рационализированной системы нормативных количественно-измерительных, композиционных, цветовых и прочих решений. Как писал Т. Буркхардт, «многое из духовного языка иконы передается техникой иконописи, организованной таким образом, что вдохновение сопутствует ей почти самопроизвольно, при условии, что правила соблюдаются и сам художник достаточно подготовлен для своей задачи. В общем смысле это должно означать, что художник должен в достаточной степени слиться с жизнью церкви, в частности готовить себя к работе молитвой и постом; он должен размышлять над темой, которую ему предстоит изобразить, с помощью канонических текстов. Когда избранная тема является простой, центральной, как образ Христа или Мадонны с Младенцем, размышления художника должны основываться на одной из формул, или молитв, представляющих сущность традиции. Тогда традиционная модель иконы с ее комплексной

символикой ответит на мысленную суть молитвы и раскроет свои сокровенные качества»<sup>1</sup>.

Утрата подавляющим большинством художников способности к религиозному «видению» приводит к серьезному кризису сакрального искусства. Начинается процесс «размывания» сакрального художественного канона, при котором в систему религиозного искусства либо начинают вводиться темы, образы и художественные решения, не содержащиеся в каноне и не соответствующие основаниям религиозной доктрины, либо художники, не способные к прямому разрыву с системой церковных предписаний, идут по пути механического копирования нормативных образцов, с неизбежно сопутствующим этому процессу снижением общего художественного уровня. В этой ситуации церковь пытается напрямую влиять на ход художественного процесса, еще больше сужая круг эталонных произведений, предназначенных для воспроизведения, при этом теряя способность к творческому решению в сфере догматики и богословия.

Отчаянные попытки кодификации и фиксации традиции свидетельствуют о ее серьезном кризисе. Процесс жесткого закрепления эталонных норм и образцов демонстрирует утрату понимания глубинной сущности учения и подмену понимания смысла механическим копированием внешней формы, все больше и больше теряющей свое содержание. «Кормчая Книга», русский религиозный текст XVI века, обращается к художнику: «И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей <...> а собою бы вново не прибавлял ни единая оты, аще убо и зело и то мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати»<sup>2</sup>. Наставления художнику, изложенные в «Кормчей Книге», согласуются с требованиями, предъявляемыми к иконописцу отцами Стоглавого собора писать иконы по старым образцам, «по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов», «от своего замышления ничтож претворяти» и «от самомышления и своими догадками Божества не описывать»<sup>3</sup>.

Сравнивая «Послание к иконописцу» Иосифа Волоцкого и постановления Стоглавого собора, Л.А. Успенский отмечает, что в «постановлениях Стоглава действительно «уже не видно отношения к труду живописцев как к “умному деланию”, которое было характерно для автора Послания.

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 89.

<sup>2</sup> Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 248.

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. С. 247.

Не видно и того же понимания иконы, какое было у его автора. Последний обращался к людям, единомышленным с ним в практике исихазма и, шире, ко всем тем, для кого они были примером, кто по ним равнялся»<sup>1</sup>. Лишенные творческой жизненной основы в богословствовании, осуществлявшиеся в исихастском «умном делании», основные требования Собора «превращаются лишь во внешние предписания и контроль».

В этой связи уместно поставить вопрос о границах религиозного искусства, то есть о той черте, которая отделяла бы творческий акт от механического копирования предписанных образцов. Комментируя решения Стоглавого собора, Л.А. Успенский делает одно интересное для нашей темы замечание, подчеркивая, что Стоглавый собор «проявил здоровое стремление к пресечению игры воображения (“измышления”, “самомышления”, как он ее называет)»<sup>2</sup>. Но возникает вопрос, не является ли игра воображения, или «самомышление», некоей сердцевиной, ядром не только художественного, но и вообще любого творчества? И если является, то насколько «здоровым» будет стремление к ее пресечению?

Другая проблема связана с взаимоотношением собственно художественно-эстетической и догматической, вероучебной составляющих внутри произведения сакрального искусства. С одной стороны, красота является важным качеством или признаком произведения священного искусства, но вызываемый таким произведением эстетический эффект никогда не будет иметь в пределах сакрального памятника самодовлеющего, самоценного значения. Сияние золотых окладов, золотое свечение заднего плана икон, где на его фоне разворачиваются события Священной истории, являются только тусклыми отблесками Божественного Света, своим блистанием, по словам св. Дионисия Ареопагита, превращающего Солнце во тьму. Одна из главных функций сакрального произведения – анагогическая, то есть возвышение человеческой души посредством созерцания материальных объектов к умопостигаемым божественным сущностям, например, от физического света к нетварному, содержащему, по учению исихастов, в себе энергии Божества.

Тогда подлинная красота и гармония, содержащаяся в физической форме, будет заключаться в ее способности репрезентировать красоту и гармонию нетварного мира, чьим несовершенным подобием она является. Сакральная форма, как писал М. Маклюен, должна давать представление не о свете, который скользит по непроницаемой поверхности предметов, а выявлять свет, который проникает сквозь предметы, делая

<sup>1</sup> Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 252.

<sup>2</sup> Там же.

проницаемыми и почти прозрачными любые материальные тела. Произведение сакрального искусства, в композиционном и иконографическом плане опирающееся на принципы покоя, неподвижности, симметрии, устойчивости и гармонии, как уже говорилось выше, выступает в качестве зримой репрезентации незримого мира, являющего собой высший предел красоты и совершенства. Кроме того, как писал Т. Буркхардт о буддийской скульптуре, «можно сказать, что духовная норма, которую передает сакральный образ Будды, сообщается зрителю как психофизическая установка, весьма характерная для врожденного поведения монгольских народов буддийской веры. В этом есть нечто подобное магической связи между почитателем и изображением: изображение пронизывает телесное сознание человека, а человек как бы мысленно проецирует себя на образ; обнаружив в самом себе то, что выражается этим образом, он передает это в виде невидимой внутренней силы, которая с этого времени изливается на других»<sup>1</sup>.

Но если красота, наблюдаемая в физическом материальном объекте, есть красота, поскольку и когда она проявляется как отражение красоты эйдетической и в силу своего умопостигаемого характера может и должна передаваться посредством строго фиксированной знаково-символической и количественно-измерительной систем, то на этапе кризиса традиции наблюдается механическое копирование художественных знаков, лишь обозначающих, а не воплощающих красоту.

С предельной остротой проблему границ религиозного искусства сформулировал французский философ А. Безансон в работе «Запретный Образ. Интеллектуальная история иконоборчества». В ней он писал, что на закате традиции «икона действительно становится башней крепости замкнутого мира, в котором она обретает смысл либо благодаря приобщающему богословию (для знатоков), либо в магии (для людей попроще), и смысл этот сродни империалистическому, в котором икона обозначает успехи и неудачи правильного мировоззрения. На этом пути икона все более лишается содержания, вплоть до того, что становится пустотой. Но из пустоты она сокрушает все, что находится вне ее. Я уже приводил в качестве примера сравнение, которое Успенский провел между Мадонной Рафаэля и московской иконой Богоматери, и это сравнение ошеломляет, если посмотреть на ту и на другую»<sup>2</sup>.

Другое обвинение, предъявленное Безансоном православной иконе, заключается в «неспособности икон обрисовать мир земной. Хотя этот

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 166.

<sup>2</sup> Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М.: МИК, 1999. С. 157.

мир, как это неоднократно доказано западным искусством, прославляет божественное, он почти полностью отсутствует в чисто религиозной поздневизантийской живописи, от Балкан до допетровской Руси. Священное и культовое искусство порождает вокруг себя пустоту»<sup>1</sup>.

В этой связи очень характерным является утверждение Безансона, посвященное православной иконописи: «В культовом использовании все иконы равны. Для молитвы годится и самая бездарная. С этой точки зрения нет разницы между Сикстинской Мадонной и какими-нибудь “лурдскими мадоннами” из гипса, раскрашенными синей и белой краской. Бессмысленно смешивать ценность божественного образа, обеспеченную богословием, с ценностью эстетической, которую богословие отнюдь не гарантирует. Здесь мы вновь обнаруживаем отмеченный Соловьевым византийский разрыв между совершенством принципа и несовершенством факта. Для того чтобы вознести произведение до высоты принципа, нужен огромный труд художника. Довериться богословию, намериваясь подняться к небесам, – это обзавестись крыльями Икара и рисковать падением на землю, а то и еще глубже»<sup>2</sup>.

Слабость позиции А. Безансона, несмотря на то что он, несомненно, подметил ряд «проблемных мест» сакрального искусства, заключается в том, что он дает оценку произведениям искусства, представляющим православную традицию, используя римско-католические и новоевропейские критерии художественности произведения. И проблема здесь заключается не только в эстетической, но и в функциональной стороне дела. В сакральном искусстве эстетический аспект действительно вторичен по отношению к вероучительному. Но и сами произведения сакрального искусства создаются не с целью удовлетворения эстетических потребностей зрителя, слушателя или читателя. Их основное назначение – культовое. Отсюда неразрывная связь в произведениях православного искусства эстетической и богословской оценки. По Л.А. Успенскому, «эстетическая оценка произведения неразрывно сливалась с оценкой богословской, и искусство богословствовало в эстетических категориях. Богословский критерий в отношении к образу еще остается решающим и в некоторых памятниках XVII века, но лишь в области иконографической»<sup>3</sup>.

Безансон, ставя под вопрос принадлежность иконы как таковой к искусству и исключая православную иконопись из сферы художественного творчества (за исключением нескольких гениальных работ, принадлежащих

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М.: МИК, 1999. С. 157.

<sup>2</sup> Там же. С. 160.

<sup>3</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 282.

кисти Андрея Рублева, Дионисия и еще некоторых мастеров), опирается на идею автономной эстетической самоценности художественного произведения. Действительно, католическая традиция не породила иконоборческих концепций, потому что внутри нее отсутствовала богословская проблема изобразимости материальными средствами искусства трансцендентного Бога и концепция образа как точного отражения своего божественного оригинала. Как заключает А. Безансон, сравнивая культовое искусство христианского Востока и христианского Запада, в католической традиции по сравнению с православной «образ как таковой занимает скромное место среди средств освящения, в качестве компенсации ему предоставлена возможность самым эффективным способом выполнять порученную ему роль. От образа, сведенного к простому материальному предмету, не станут требовать строгого соответствия богословской истине, которая выше него. От него, в отличие от икон, не ждут подчинения застывшим схемам»<sup>1</sup>. В западной традиции мы обнаруживаем совершенно иной статус церковного образа, нежели на Востоке. По словам Безансона, основные функции священных изображений в католических церквях: *memoria* и *ornamentum*. «Какова же иерархия священных предметов? Во-первых, священные дары, потом крест, но не как предмет, а как *mysterium* и эмблема Христа, потом писания, потом священные сосуды, наконец, реликвии святых. Образы в списке не значатся. Они к *transitus* (то есть переходу от материальных форм к божественному прототипу совершенно иной природы) отношения не имеют. Священное изображение, таким образом, сохраняет прочную связь со светским существованием, оно по природе мирское»<sup>2</sup>. В то же время победа православной церкви над иконоборческой ересью отмечается в восточно-христианской традиции как Торжество Православия, праздник победы иконы и окончательного торжества догмата Боговоплощения.

Напротив, католические иерархи учили, что «образы следует почитать не из-за того, “чем они являются”, а из-за того, “о чем они говорят”. В связи с этим личное настроение художника может не приниматься во внимание. Восточный иконописец готовился к своей работе очистительной молитвой. Авторы каролингских книг считали, что сама работа художника ни набожна, ни скверна. С полным безразличием художник может рисовать благочестивые деяния и злодеяния негодяев. Такая моральная нейтральность по отношению к искусству как таковому была благотворна для свободы художника, чья личная нравственность к творческому

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 165.

<sup>2</sup> Там же. С. 167.

процессу отношения не имела и следить за ней нужды не было. Церковь без опасений могла заказывать работу Содоме или Караваджо. Она принимала во внимание лишь готовое произведение»<sup>1</sup>.

По мнению «ангелического доктора» Фомы Аквинского, одного из отцов высокой схоластики, «искусство проверяется лишь произведением и поэтому заранее не предполагает справедливых чувств. В ремесле от ремесленника не требуется хорошего поведения, от него требуется хорошее изделие. Скорее уж от произведения можно требовать хорошего поведения, как от ножа требуют, чтобы он хорошо резал, от пилы, чтобы хорошо пилила, если бы они могли действовать сами, по своей воле. Поэтому и искусство нужно умельцу не для добродетельной жизни, а для того, чтобы изготавливать хорошие изделия и сохранять их»<sup>2</sup>. Спустя почти семьсот лет после Аквината его мысль несколько иначе повторил Оскар Уайльд: «Если ваш повар приготовил вам скверный ужин, для вас очень слабым утешением послужит тот факт, что этот повар – замечательный человек».

Из вышеизложенного очевидно, что начало процесса обособления художественного творчества, его превращение в независимую от Церкви автономную самодовлеющую систему, «запущенное» на Западе Ренессансом, было заложено уже в самой католической религиозности. Как аргументировал А.Ф. Лосев, «сразу же необходимо обратить внимание на то, что и номинализм, и немецкая мистика, да и связанный с ними аллегоризм старались как можно ближе поставить объективную действительность к человеческому субъекту, сделать ее наиболее понятной для него, или, как мы теперь иногда говорим, превратить всю существующую действительность в нечто человечески доступное, человечески обозримое, человечески имманентное. Красота уже перестает быть какой-то запредельно существующей действительностью, которая в нашем конкретном мире как-то слабо отражается. Вот в чем новость: она стала целиком понятной, целиком доступной человеческому субъекту, целиком имманентной»<sup>3</sup>. Имманентный характер католической религиозности иллюстрируется А.Ф. Лосевым на материалах истории францисканского ордена, прославленного своей суровой аскетической традицией: «В одной повести францисканского цикла рассказывается о том, как св. Франциск однажды повелел своим монахам открыто говорить о Боге все, что они чувствуют, но, как только они начинали

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 166.

<sup>2</sup> Цит. по: Безансон А. Запретный образ. С. 174.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 222–223.

это делать, он тотчас же приказывал говорившим монахам молчать. Во время этой беседы явился посреди них благословенный Христос в виде и образе прекраснейшего юноши и, благословляя их всех, преисполнил их такой сладости, что все лишились чувств и лежали словно мертвые, не слыша ничего из этого мира»<sup>1</sup>. Здесь, пишет А.Ф. Лосев, «имманентистская эстетика настолько ясна, что вполне доходит до чувственного натурализма, несмотря на выступление самого главы и основателя всей христианской религии»<sup>2</sup>.

Для православной мистики характерна установка на достижение состояния «духовного трезвения», а в католической – на экстатические состояния. А.Ф. Лосев так формулирует основные отличия в психологических установках православных и католических мистиков: «Мистик-платоник, как и византийский монах (ведь оба они, по преимуществу греки), на высоте умной молитвы сидят спокойно, погружившись в себя, причем плоть как бы перестает действовать в них, и ничто не шелохнется ни в них, ни вокруг них (для их сознания). Подвижник отсутствует сам для себя; он существует только для славы Божией. Но посмотрите, что делается в католичестве. Соблазненность и прельщенность плотью приводит к тому, что Дух Святой является блаженной Анжеле и нашептывает ей такие влюбленные речи: “Дочь Моя сладостная Мне, дочь Моя храм Мой, дочь Моя услаждение Мое, люби Меня, ибо очень люблю Я тебя, много больше, чем ты любишь Меня”. Блаженная Анжела просит Христа показать ей хоть одну часть тела, распятого на кресте; и вот Он показывает ей шею. “И тогда явил Он мне Свою шею и руки. Тотчас же прежняя печаль моя превратилась в такую радость и столь отличную от других радостей, что ничего не видела и не чувствовала, кроме этого. Красота же шеи Его была такова, что невыразимо это. И тогда уразумела я, что красота эта исходит от Божественности Его. Он же не являл мне ничего, кроме шеи этой, прекраснейшей и сладчайшей”. В довершении всего Христос обнимает Анжелу рукою, которая пригвождена была ко кресту, а она, вся исходя от томления муки и счастья, говорит: “Иногда от теснейшего этого объятья кажется душе, что входит она в бок Христов. И ту радость, которую приемлет она там, и озарение рассказать невозможно. Ведь так они велики, что иногда не могла я стоять на ногах, но лежала и отнимался у меня язык...”»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. С. 224.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цит. по: Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии.

М.: Мысль, 1993. С. 884–885.

Здесь важно подчеркнуть, что за средневековой западной традицией, рассмотренной как целое, не отрицаются попытки воплощения трансценденции в художественной форме, хотя, по словам Т. Буркхардта, лишь два течения, «традиционное искусство иконописи и ремесленные традиции, – вместе с определенной литургической музыкой, развившейся из пифагорейского наследия, являются единственными элементами в христианской цивилизации, достойными называться “сакральным искусством”»<sup>1</sup>. Дело в том, что на христианском Западе, наряду с собственно сакральным искусством начинает вырабатываться новый художественный язык, который стирает грань между сакральными и мирскими образами.

Интересно, что в определенном смысле эта граница между сакральным и мирским искусством отсутствовала и на средневековом Востоке. Но там священная духовная традиция и соответствующий ей художественный язык распространяли свое влияние на сферу мирского искусства, наделяя их сакральным статусом. В то время как на Западе именно культовое искусство начинает заимствовать свои техники из «профанной» сферы.

Культовое искусство прибегает к светским формам выражения, и различие между образом собственно христианским или языческим, церковным или мирским, коренится только в сюжете. Оценка произведения переводится из богословского плана в сферу эстетики и техники исполнения.

В восточнохристианском типе культуры присутствует четко выраженная граница между сакральным и профанным мирами. По В.Н. Топорову, «идея святости в ее “русском” варианте в разных культурно-исторических контекстах порождала такие явления, как пренебрежение сим миром и упование исключительно на иное царство. Но сакральность (или даже гипертасакральность) древнерусской традиции проявляется прежде всего в том, что 1) все в принципе должно быть сакрализовано, освящено и тем самым вырвано из-под власти злого начала (ср. древнеиранский дуализм и более поздние учения манихейского толка) и – примириться с меньшим нельзя – возвращено к исходному состоянию целостности и нетронутости; 2) существует единая и универсальная цель (“сверхцель”), самое заветное желание и самая глубокая мечта и надежда – святое царство (святость, святое состояние, святая жизнь) на земле и для человека; 3) сильно и актуально упование на то, что это святое состояние может быть предельно приближено (или даже само открыться, наступить) в пространстве и времени *hic et nunc* (литургия уже есть образ этого состояния;

<sup>1</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 51.

отсюда стремление расширить литургическое время и известное невнимание к профаническому»<sup>1</sup>.

А. Безансон обвинял православную икону в неспособности обрисовать мир земной, хотя наш мир, «и это неоднократно доказано западным искусством, прославляет божественное». Но именно здесь и коренится радикальное различие двух картин мира. Православная традиция стремится распространить границы сакральной сферы на тварный мир, осознавая пропасть, лежащую между ними, в то время как католическая обмирщает сакральное посредством искусства, делает его максимально человеческим и мирским. И.П. Уварова в исследовании, посвященном рождественским *вертепам*, проводит интересное сравнение между восточнославянским *вертепом* и итальянским *презепе*. Для восточнославянского *вертепа* характерна как бы «двухэтажная» структура: верхняя часть – сакральный мир, нижняя – профанная и даже демоническая сфера («мир во зле лежит» и «дьявол Князь мира сего»). В то же время в итальянском *презепе* воспроизводится модель городской площади, и таинство Рождества переносится в самую гущу обычной повседневной жизни. По сути, Ренессанс и вся дальнейшая история новоевропейского искусства есть отказ от сакральной традиции, состоящий из двух этапов. На первом этапе возникает идея образа как материального объекта, ценность которого определяется исключительно мастерством исполнения и эстетическими достоинствами и, что является самым важным, неспособным воплощать сакральное в себе самом. В XIII–XIV веках на Западе появляются философские доктрины, настаивающие на невозможности непосредственного богопознания (в отличие от доктрин византийских исихастов той же эпохи) и предлагающие вместо непосредственного богообщения в мистическом созерцании, познавать Художника по его Творению, то есть изучать книгу природы, проникновение в тайны которой, единственно возможный путь, ведущий человека к Богу. За несколько столетий до Канта теологи Запада утверждали, что человек способен познавать только феномены, мир явлений и должен рассматривать природу как нечто автономное от трансцендентного мира. Именно с того времени и до начала XX века искусство пошло по пути изображения чувственно воспринимаемого мира даже в религиозных сюжетах. Более того, сама трансцендентность оказалась доступной для понимания и выразимой только через имманентное. Изображение Страстей Христовых, например у Матиаса Грюневальда, принимает характер документалистски точного воспроизведения гноящихся ран,

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2.

М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 438, 480.

запекшейся крови, бледного, искаженного смертельным страданием Лица Спасителя. Вспоминаются удивительно точные слова князя Мышкина из романа «Идиот», сказанные о «Мертвом Христе» Ханса Хольбейна, хранящемся в Базельском художественном музее: «От такого Христа может и вера пропасть». И действительно, на картине с высочайшим художественным мастерством изображено мертвое тело, для которого не может быть Воскресения. «Мертвый Христос» Хольбейна – это абсолютный апофеоз смерти, хотя сам художник, видимо, ставил перед собой задачу изобразить величие жертвы, Страстей и смерти на Кресте, которую спаситель претерпел за падшее человечество. Возникновение подобного иконографического типа изображения Страстей Христовых было возможным только на католическом Западе, где мистики в состоянии медитации часто визуализировали образ Распятого Христа и пытались со всей возможной силой прочувствовать Его страдание, отождествив себя с Ним, вплоть до появления стигматов на теле. В свою очередь, по словам Г.П. Федотова, «типичной византийской иконой является Пантократор, Господь Всемогуший. На ней образ Христа представлен во Славе, восседающего на Престоле Небесном. Нельзя с уверенностью сказать, видим ли мы лик Христа или Самого Вечного Бога. Христос Судного Дня или «Страшного Суда», как говорят греки, – не Спаситель, а Судия, ожидаемый верующими. Византия не знала других, более соответствующих Евангелию ликов Христа, за исключением изображений двенадцатых праздников (сцен из Евангелия), на которых Его фигура является только одной из многих. Икона Пантократора подводит нас к самому центру византийской набожности. Это – поклонение великому всемогущему Богу, к которому грешный человек может приближаться только в страхе и трепете»<sup>1</sup>.

Западная культура начиная с XII века как бы «срывает дистанцию» между Богом и человеком, человек осознает свое единство с Христом, свою наполненность Им либо через переживание экстаза, носящего ярко выраженный эротический, если не сексуальный характер (здесь к месту вспомнить скульптуру Лоренцо Бернини «Экстаз святой Терезы»), либо через напряженное сопереживание физическим мукам Христа на кресте, вплоть до ощущения полного тождества с Ним и появления стигматов на местах Господних ран. Мир земной прославляет божественное. С божественным можно войти в контакт только через земное. Земное и человеческое это и есть божественное. По А. Безансону, западноевропейские художники середины и второй половины XIX века в своих произведениях

<sup>1</sup> Федотов Г.П. Русская религиозность. Часть I // Федотов Г.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 10. М.: Мартис, 2001. С. 40.

на бытовые темы, пейзажных работах, с большей силой передавали чувство сопричастности человека и мира божественному началу, нежели это делало искусство, считавшееся «религиозным». Как писал Безансон, «религиозное чувство Франсуа Милле проявляется со значительно большей глубиной в его светских полотнах и, возможно, потому, что в них нет ничего религиозного. По поводу “Сборщиц колосьев” (“Жниц”) Эдмон Абу писал: “Еще издали это полотно привлекает вас своим спокойным величием. Это почти религиозная живопись”. Перед “Рождением теленка” Кастараньи воскликнул: “Два крестьянина идут с такой торжественностью, будто не теленка, а само Святое Причастие несут!” Милле написал картину “Руфь и Бооз”. Закончив работу, он дал ей иное название “Отдых жнецов”, будто торжественная аура таинства воспринималась полнее, если ее не называть»<sup>1</sup>.

«Из всех художников своего века – а может быть, и века предыдущего – Милле был тем, кто рисовал человека как Божье творение, “в котором мы живем, движемся, дышим”, как говорил апостол Павел, и так хорошо, что окруженный величием и трудолюбивой безгрешностью, которую ему приписывает Милле, он становится иконой невидимого Бога»<sup>2</sup>.

В иконе Христа новоевропейский человек уже не видит образа Бога, так как она представляется абстрактной безжизненной схемой. Отсутствие и непонимание веры делают его равнодушным к догмату о Божовоплощении, зримой формой которого является икона. Он ощущает благоговение, преклонение и трепет лишь перед образами Божества, воплощенными в природе или человеке. *Mysterium tremendum* («тайна грозная и завораживающая»), как немецкий теолог Рудольф Отто определил священное, отныне находится не в Боге, а в чувственно воспринимаемом мире. Икона вне эстетизма и чувственности, обращена к духу, в то время как человеку западной культуры необходим эстетический и чувственный эффекты в произведении искусства, чтобы оно стало изображением «невидимого и непознаваемого» Бога.

Эволюция западной картины мира привела к тому, что европейская культура вообще изолировала себя от сакральной сферы, обожествив человека и мир. Мир, природа и человек, – это и есть единственные божества, которым надлежит поклоняться. Сравнение московской иконы XVI века и «Мадонны Грандука» Рафаэля, вопреки словам А. Безансона, не ошеломляет, так как эти произведения принадлежат к двум разным культурным и художественным мирам, воплощают совершенно разные

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 283.

<sup>2</sup> Там же.

духовные традиции и какие-либо сопоставления между ними, на мой взгляд, абсолютно не правомерны. Рафаэлевские Мадонны есть гениальное воплощение не божественной, а земной красоты, это гимн материнству, земному, человеческому началу, но уже замкнутому на себе, существующему вне всякой связи с трансценденцией. Богоматерь на иконе, наоборот, является, по словам о. Павла Флоренского, «воплощением не личности, но Лица», то есть не психофизического облика человека в его временной ипостаси, а предвечного эйдоса, замысленного Богом в вечности. Условный, схематичный, наполненный символизмом художественный язык иконы отражает ее основную функцию в рамках религиозной традиции. Икона – это моленный образ. Как уже было сказано выше, она несет в себе определенную психическую установку, создающую атмосферу отрешенности от всего мирского, способствующую концентрации верующего на молитве и на том божественном первообразе, который он собирается почитать. Очевидно, что юная красота рафаэлевской Мадонны вызывает у зрителя восхищение совершенством образа прекрасной девушки, умиление от созерцания младенца, преклонение перед гениальностью мастера, т. е. комплекс эмоциональных реакций, прямо противоположных молитвенному и отрешенному настрою.

Известный русский исследователь русской культуры Б.А. Успенский очень точно объяснил различие художественных языков традиционного и новоевропейского искусства различным пониманием языка коммуникации. По аргументации Б.А. Успенского, «язык, вообще говоря, может пониматься как средство коммуникации или как средство выражения (фиксации) некоторого содержания безотносительно к акту коммуникации; в одном случае, акцент делается на процессе передачи информации, в другом – на самих способах выражения»<sup>1</sup>. Художественный язык сакрального произведения, по утверждению Б.А. Успенского, традиционно понимался именно как средство выражения Богооткровенной истины, отсюда неконвенциональное отношение к знаку. В этом случае, отмечает Б.А. Успенский, принципиально важной оказывается проблема художественной формы, «которая в принципе не противопоставляется содержанию, т.е. проблема правильности выражения»<sup>2</sup>. Напротив, художественная форма как средство коммуникации делает актуальным восприятие того, для кого предназначается информация. Это, по Успенскому,

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 481.

<sup>2</sup> Там же.

«предполагает рационалистическую концепцию текста как объекта, критически воспринимаемого субъектом, текст воспринимается при этом как возможный, но не обязательный, т.е. как реализация одного из потенциально возможных способов передачи некоторого имманентного содержания (которое в принципе независимо от данного текста). Итак, в одном случае, актуальной является проблема правильности выражения, в другом случае – проблема доходчивости (восприимчивости) или же воздействия (эффективности). В первом случае содержание – это то, что должно быть выражено, во втором случае это то, что должно быть воспринято; иначе говоря, в первом случае необходимо найти адекватные способы выражения, во втором – адекватные способы восприятия»<sup>1</sup>.

Б.А. Успенский в сжатой форме сформулировал различия между художественными культурами идеационального и чувственного типа, как они в развернутом виде описаны в «Социальной и культурной динамике» Питирима Сорокина. Произведение сакрального искусства может вообще обойтись без зрителя, так как его главный адресат – Бог. Отсюда и обратная перспектива и избегание иллюзионистских построений, так как предмет на иконе изображается безотносительно к человеческому взгляду, он дан не так, как он видится человеку, а так, как он существует для Бога. В свою очередь, изобретение линейной перспективы мастерами итальянского Возрождения, которая вплоть до второй половины XIX века стала главным приемом передачи пространства в западном изобразительном искусстве, является выражением формирующихся глубинных установок западной цивилизации, в которой мерой всех вещей выступает мыслящий субъект. Как показал в блестящем исследовании «Обратная перспектива» великий русский философ о. Павел Флоренский, «необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и при этом уже заведомо после того, как были подмечены основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой психофизиологии, а о насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания»<sup>2</sup>. Флоренский подчеркивал в данном случае подчиненность

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века. С. 481.

<sup>2</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 34.

психофизиологии восприятия, «соматического фактора», требованиям нового миропонимания, которое начинает определять весь художественный строй произведения. «Художественные символы здесь должны быть перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основой полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности»<sup>1</sup>.

Божественная литургия как одна из форм сакрального действия не предполагает зрителя, священник будет осуществлять ее даже в том случае, если в храме не будет ни одного прихожанина, потому что в первую очередь она предназначена для Бога и лишь во вторую – для человека. Центр литургического действия – таинство Евхаристии, или Пресуществления, в котором происходит абсолютное совпадение образа и первообраза – хлеб и вино мистическим образом претворяются в Тело и Кровь Господню (кстати, именно в Евхаристии иконоборцы видели подлинную икону Господа в соответствии со своей догмой об абсолютном совпадении образа и первообраза). Театр, в отличие от литургии, по своей сути предполагает зрителя, без которого само представление является абсурдным. В сакральном искусстве форма и содержание совпадают, более того, форма и есть содержание. Отсюда нападки русских традиционалистов на театр, появившийся в России при царе Алексее Михайловиче. Актер лишь изображает, копирует святого, будучи сам лишен не только всякого подобия святости, но и, возможно, человеком, ведущим крайне безнравственный образ жизни. В католической культуре такая ситуация не создавала проблемы, так как чисто риторический статус образа позволял безболезненно разделять форму и содержание. В православной традиции «играть» святого может лишь святой, в противном случае все действие будет носить сатанинский характер, так как именно дьявол выступает «обезьяной Бога», несовершенным копиистом, способным лишь казаться, а не быть.

Существовавшее на Руси до никонианской реформы так называемое «многогласие», когда различные части богослужебных текстов зачитывались одновременно несколькими священниками так, что было невозможно

<sup>1</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива. С. 59.

воспринять их смысл, отражает «стремление воспроизвести все тексты, предписываемые церковным уставом». «Многогласию» полностью соответствовало и так называемое «*хомовое*» церковное пение, которое, по словам Б.А. Успенского, противопоставлялось пению *наречному* (то есть «на речь», как говорят и читают) в том плане, что в этой певческой манере *о* и *е* могут произноситься на месте этимологических *еров* не только в сильной, но и слабой фонетической позиции, где *еры* давно исчезли. «Так, например, слова “Христос”, “Спас”, “днесь” и т.п. могут произноситься в пении как *Христосо*, *Сопасо*, *денесе*, что, естественно, очень затрудняет восприятие текста»<sup>1</sup>. Представители старообрядческой традиции трактовали наличие вставных слогов в хомовом пении на-не-на (так называемые «аненайки») как передачу речи Богородицы; в частности, «аненайки» в благовещенском величании интерпретируются как Богородицино ликование<sup>2</sup>. Хомовое пение воспроизводит не человеческую речь в тварном мире, а ангельский язык мира божественного, который станет языком общения преображенного мира. Человеческое, рассудочное восприятие смысла такого пения оказывается совершенно не важным, так как здесь не рассказывается о благодати, а средствами певческого искусства моделируется само благодатное состояние. Кроме того, ориентация сакрального искусства на Бога, а не на человека проявляется и в архитектуре. Как заключает Б.А. Успенский, «это не всегда учитывается реставраторами, которые могут исходить в своей работе из новых эстетических принципов. Так, реставраторы Дмитриевского собора во Владимире в 1837–1839 годах уничтожили пристройки к этому собору на том, в частности, основании, что на внешних стенах основного здания храма, закрытых пристройками, находились барельефы, недоступные для восприятия. Между тем исследования недавнего времени показали, что эти пристройки были построены более или менее одновременно с основным зданием. То обстоятельство, что соответствующие изображения не были доступны для восприятия, не смущало, очевидно, древнего художника: его интересовало, в первую очередь, не восприятие, а выражение, и сам факт наличия изображения имел объективный смысл, в принципе не зависящий от воспринимающего субъекта»<sup>3</sup>.

Переход от многогласия к единогласию, то есть не одновременному, а последовательному исполнению разных частей богослужебного текста, и от *хомового* к *наречному* пению, при котором слова богослужебных

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Указ. соч. Раскол и культурный конфликт XVII века. С. 503.

<sup>2</sup> Там же. С. 519.

<sup>3</sup> Там же.

гимнов не подвергались искажениям и могли быть восприняты не только в мелодическом, но и смысловом аспекте, свидетельствовал о переходе от традиционного типа культуры к новоевропейскому. По Б.А. Успенскому, «в условиях многогласия принципиальное значение имеет сам факт произнесения сакрального текста – вне зависимости от того, насколько этот текст может восприниматься находящимися в храме людьми. Церковная служба понималась как общение с Богом, а не с человеком, и, соответственно, единственно важным представляется объективный смысл произносимого текста, в принципе абстрагированный от субъективного его восприятия. Богослужение обращено к Богу и это обстоятельство само собой снимает трудности коммуникации. Между тем переход к единогласному пению и наречному чтению несомненно связан с тем, что церковная служба становится ориентированной не только на Бога, но и на человека, стоящего в храме»<sup>1</sup>.

Каноническая форма сакрального произведения во многом основана на магическом миропонимании с его принципами симпатии и сопричастности и определенном игнорировании рассудочной, содержательной составляющей. Правильная форма автоматически обеспечивает связь со сверхприродными и сверхчеловеческими уровнями бытия, отсюда такое внимание к измерительно-количественным аспектам изображения и предельно условный художественный язык. Традиционный художник не ставит перед собой задачу вызвать какую-либо эмоциональную реакцию у зрителя, слушателя или читателя, произвести впечатление, так как сфера эмоций принадлежит к низшему, тварному миру.

Если опираться на традиционное разделение человеческого состава на дух, душу и тело, то сакральное искусство обращается к человеческому духу, содержащему, пусть даже потенциально, частичку божественности, а чувственное искусство – к душе и телу.

А. Безансон совершенно справедливо указал на опасную для собственной художественной сферы возможность эволюции иконы от произведения искусства к форме репрезентации абстрактных богословских схем. По Безансону, «скверная икона, отнюдь не способная передать энергию или ипостась, в любом случае передает схему»<sup>2</sup>. По мнению этого исследователя, сильнейшее впечатление, которое производят на зрителя иконописные работы лучших русских мастеров, связано не с богословской и догматической составляющей этих произведений, а в первую очередь, с талантом художников, наделивших свои произведения эстетической

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Указ. соч. Раскол и культурный конфликт XVII века. С. 504.

<sup>2</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 157.

ценностью вопреки требованиям церкви. «Перед великими иконами, в конечном счете, очень редкими, можно согласиться со справедливостью их претензий. Это действительно божественные образы, действительно эпифании. Но божественны они потому, что их сделало такими искусство»<sup>1</sup>.

Действительно, православное искусство весьма хрупкая вещь, потому что оно балансирует на тонкой грани между верностью религиозному догмату и собственно техническими задачами, встающими перед художником. Религиозный догмат сам по себе еще не делает религиозное произведение произведением искусства, но в рамках восточнохристианской традиции это оказывается далеко не главным. Как уже говорилось выше, в рамках православной традиции эстетическая сторона сакрального образа никогда не являлась самоцелью, и на первый план всегда выступала его культовая, богослужебная функция. Как пишет Л.А. Успенский, для основной массы русского народа еще в середине XVII века «эстетический подход к иконе был совершенно чужд. Тот же Павел Алепский, который сам судит о церковном искусстве именно с точки зрения эстетической, пишет: “Так как все московиты отличаются большой привязанностью и любовью к иконам, то не смотрят ни на красоту изображения, ни на искусство живописи, но все иконы, красивые и некрасивые, для них одинаковы”. Значит, в массе церковного народа не художественное качество было решающим. Какие бы изменения не происходили в церковном сознании, икона оставалась выражением его веры, независимо от ее художественного качества»<sup>2</sup>.

В новоевропейской культуре происходит распад единой христианской культуры на почти независимые, автономные друг от друга сферы. Одной из таких сфер является искусство, которое, будучи оторвано от своих сакральных истоков, замыкается на решении чисто технических художественных задач. Начиная с Высокого Средневековья по отношению к искусству вплоть до XX века в целом доминировала интерпретация искусства, данная св. Фомой Аквинским, гласящая, что «искусство (в общем значении *tekhnē*, включающем и искусство управления и военное искусство) не имитирует то, что создает природа, а работает так, как творит природа, достигая с помощью определенных средств определенных целей, осуществляя определенные формы в определенном материале и т.д.»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 160.

<sup>2</sup> Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы. С. 283.

<sup>3</sup> Панофский Э. *Idea* / Пер. с нем. СПб.: АХИОМА, 1999. С. 30.

Фома Аквинский сравнивает искусство с таким интеллектуальным достоинством, как осторожность. Осторожность есть *recta ratio ogibilium*, или «четкое правило» в работе, устойчивое положение (*habitus*), позволяющее человеку согласовывать разумные принципы деятельности и способы их применения в частных случаях. Аквинат обосновывал эстетические категории религиозными, но уже в самом способе обоснования была заложена возможность отделения эстетического от сакрального. В соответствии с мыслями Аквината, «существует аналогия между эстетическим удовольствием и игрой. И то и другое “сладостно”. И то и другое бескорыстно и подчинено лишь собственным правилам»<sup>1</sup>. Для Аквината искусство «есть не что иное, как правильное понятие о том, как следует производить правильные вещи»<sup>2</sup>. Правильная вещь – эта та вещь, которая воплощает в себе красоту. Красота, согласно св. Фоме, содержит в себе критерии, отвечающие качествам Сына и провозглашающиеся по поводу таинства Троицы. «Красота соединяет в себе три условия. Во-первых, цельность; усеченные предметы безобразны; во-вторых, заданные пропорции (*debita proportion*) в гармонии (*consonantia*). Наконец, блеск “...о вещах блестящих цветов говорят, что они красивы”. *Claritas* («блеск») означает момент, когда предмет воспринимается в наиболее глубоком и полном единстве своей субстанции, своей сути, в соотношении последней с идеальным образцом, а затем и с источником всякой красоты, божественности Сына. *Claritas* – это излучение конкретной и индивидуальной формы в соотнесенности с идеалом для такой формы, который она восстанавливает в совершенстве благодати. В человеке красота тела, если оно хорошо сложено, свидетельствует о *integritas* и *debita proportion*. Но *claritas*, осязаемое уже и в теле, касается излучения добродетелей и озарения души, созданной по образу и подобию Бога»<sup>3</sup>.

В соответствии с формулировками, данными Фомой Аквинским, художник в процессе творчества может решать проблему воплощения прекрасного как чисто техническую и эстетическую задачу. В поиске оптимальных способов воплощения «пропорциональности», «гармонии» и «блеска», художник может в принципе «отсечь» себя от трансцендентного первоисточника красоты, божественности Сына. Томистский *claritas* как излучение конкретной индивидуальной формы и отражающий идею этой формы, существующую в Божественном Разуме, уже в эпоху Ренессанса рассматривается как несущественный компонент прекрасного. Для

<sup>1</sup> Безансон А. Запретный образ. С. 175.

<sup>2</sup> Панофский Э. *Idea*. С. 101.

<sup>3</sup> Цит. по: Безансон А. Запретный образ. С. 176.

ренессансной эстетики характерно ограничение понятия «прекрасного» лишь «пропорциональностью» и «гармонией». Леон Батиста Альберти писал в одном из трактатов, что «красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония (*concinntitas*), то есть абсолютное и первичное начало природы»<sup>1</sup>. Таким образом, в высказывании Альберти по словам Э.Панофского, «метафизическому пониманию прекрасного как “луча от лица Божьего” противопоставлен чисто феноменальный взгляд греческой классики. Альберти, а вслед за ним и другие теоретики искусства Возрождения усматривали сущность красоты в соразмерности и гармонии пропорций, света и качеств»<sup>2</sup>.

В связи с появлением новых художественно-эстетических теорий, в эпоху Ренессанса совершается окончательная «профанизация» искусства, выразившаяся, по словам Т. Буркхардта, «не столько в выборе тем и сюжетов, сколько в выборе формального языка или стиля»<sup>3</sup>.

По Буркхардту, «лучшей иллюстрацией этого тезиса является введение в “возрождающуюся” живопись математической перспективы, которая является всего лишь логическим выражением индивидуального взгляда, точки зрения отдельного субъекта, который принимает себя за центр мира. Он создает этот мир убогим, жестким и лишенным всякой тайны, в то время как традиционная живопись, несмотря на то, что она ограничена воспроизведением символов, представляет реальности ее собственные бездонные глубины. Что касается художников, подобных Андреа Мантенья и Паоло Учелло, то здесь наука перспективы стала подлинной ментальной страстью, холодной и, возможно, приближающейся к интеллектуальному исследованию, однако пагубной для изобразительной символики. В результате такой перспективы картина становится воображаемым миром и в то же время мир превращается в замкнутую систему, непроницаемую для проблеска Божественного»<sup>4</sup>.

Математизация процесса познания, составившая одну из сущностных характеристик новоевропейской науки, способствовала математизации искусства. Леонардо да Винчи настаивал на том, что живопись есть наука и художник должен изучать мир как ученый. Система пропорциональных отношений, имевшая важное значение и в религиозном каноническом искусстве, уже не стремится к воспроизведению сущностных

<sup>1</sup> Панофский Э. *Idea*. С. 39.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Буркхардт Т. *Сакральное искусство Востока и Запада*. С. 187.

<sup>4</sup> Там же.

сверхприродных форм. За эталон пропорциональности в ренессансном искусстве принимается уже не геометрические соотношения частей, отражающие структуру трансцендентного мира, а чисто количественные арифметические соответствия, рассчитанные на основе формальных признаков, внутренне присущих изображаемому объекту. Так, в теоретических трудах Альбрехта Дюрера, по словам А.Ф. Лосева, теория пропорций «уже порвала связь с художественной практикой, превратившись в самоцель и какой-то измерительный спорт»<sup>1</sup>.

Как констатировал Т. Буркхардт, «линейная перспектива в ренессансной живописи неизбежно влекла за собой утрату символизма цвета, поскольку цвет вынужден представлять освещение, необходимое для создания пространственной иллюзии, и потому теряет свою непосредственную природу. Средневековая живопись светоносна не потому, что она намекает на источник света, расположенный в изображаемом мире, а потому, что краски ее непосредственно обнаруживают качества, присущие свету; они окрашены изначальным светом, который живет в глубине души»<sup>2</sup>.

С утратой европейской культуры «середины», несущей оси и смыслообразующего центра, каковым на протяжении более тысячи лет выступала христианская религия, и ее распада на относительно независимые друг от друга сферы, основные критерии оценки того или иного произведения были перенесены из богослужебного и догматического в эстетический и технический планы. А. Безансон абсолютно верно отметил тот факт, что произведение искусства не может возникнуть при опоре лишь на догматические положения и богословские концепции. Ортодоксальность и благочестие без таланта и владения техникой еще никого не сделали художником, в лучшем случае более или менее удачным копиистом и подражателем. Но, думается, стоит еще раз подчеркнуть, что в рамках традиционного типа культуры проблема «искусства не-искусства» не сводилась к художественно-техническому аспекту произведения. Искусство сакрального типа не ставило себе задачу «учиться у природы» и «верно отображать натуру». Мастерство состояло в умении воспроизводить или выражать с помощью определенного набора заданных архетипических образов и символов и технических приемов сущностные формы трансцендентной реальности, эйдосы, находящиеся в Божественном Разуме и воспринятые святыми в состоянии единения с Богом, медитации или молитвы.

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964. С. 395.

<sup>2</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. С. 188.

Отсюда отсутствие в традиционном типе культуры таких новоевропейских концептов, как «творчество», «новизна», «оригинальная художественная манера», «неповторимый стиль» и т.д. Художественная техника в этой ситуации оказывается важна лишь в той степени, в которой владение ею позволяет выразить или даже дать проявиться посредством произведения сверхчувственной реальности. Условный символический язык сакрального искусства в рамках традиционного типа культуры понимался большинством его представителей либо как отражение и воплощение догмата, либо как магический образ, либо как опора для медитативного созерцания или молитвы. В период кризиса традиции смысл условной символической формы сакрального произведения начинает ускользать не только от массы, но и от представителей культурной элиты. Художник, не обладающий способностью к религиозному «видению», уже утративший понимание глубинных смыслов догмата и символа и в силу этого вынужденный почти механически воспроизводить «древние образцы», легко переходит на субъективную интерпретацию доктрины. В религиозном искусстве наступает период «самомышления», рассудочного аллегоризма и художественный язык приобретает усложненный и крайне изощренный в техническом смысле характер. Целостный религиозный образ как бы «теряется», «расплывается» в перегруженных аллегорическими образами декоративных композиционных построениях. Субъективная рассудочная интерпретация художником основных положений вероучения лишает произведение собственно религиозной функции, поскольку изображение становится непонятным. Как писал Л. Успенский о кризисе иконописного канона в середине XVII века, в этот период русский человек «молится уже не благодаря иконе, а несмотря на нее».

С позиции новоевропейской эстетики и художественной теории и практики, сакральные произведения представляют собой всего лишь неумелые попытки подняться до высот подлинного искусства. Архитектура Высокого Средневековья получает название «готической» («варварский стиль!»), а иконопись всего лишь неумелая «мазня» древних «богомазов», понятия не имевших о линейной и оптической перспективе, анатомии, светотени и правильных пропорциях.

Икону как вид искусства, достойный занимать свое место среди лучших образцов художественного гения, «открывают» лишь на рубеже XIX–XX веков. Но «открыта» она была в первую очередь художниками авангарда, которые в художественном строе иконописи: обратной перспективе, использовании чистых локальных цветов, нарушении пропорций, отсутствии светотеневой моделировки, увидели подтверждение и обоснование собственных творческих инноваций. В первое десятилетие XX века

появляются труды, в которых религиозное искусство начинает рассматриваться не только с эстетических позиций, но и как художественное отражение определенного мировоззрения. Некоторые из них, особенно «Богословие иконы» Л.А. Успенского, «Умозрение в красках» и «Два мира в древнерусской иконописи» Е.Н. Трубецкого и «Сакральное искусство Востока и Запада» носят ярко выраженный апологетический характер. Однако, как показывает сравнительно недавняя работа А. Безансона «Запретный образ», посвященная проблеме изобразимости Бога и иконоборческим концепциям в искусстве Античности, Средних веков и Нового и Новейшего времени, спор о сакральном искусстве еще не закончен.

## ГЛАВА 3

### ИЕРОГЛИФ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В последние годы в рамках исследований, осуществляемых в области культурологии, истории и социологии культуры, все большее внимание уделяется проблематике, связанной с системами письменной коммуникации.

К числу наиболее значимых исследований этих вопросов можно отнести работы Э. Хэвлока, В. Онга, Д. Гуди, Н. Лумана, а также одну из последних монографий Я. Ассмана.

Актуальность подобного рода трудов состоит в том, что в них системы письма соотносятся с определенными типами духовной культуры, демонстрируя, как определенный тип воспроизводства, хранения и передачи информации влияет на формирование специфического для данной культуры способа организации знания и мировидения. Проблематика, связанная с формами и типами письменной коммуникации в культуре и их взаимосвязями с «картинами мира», важна для такой формирующейся сферы культурологического знания, как морфология культуры. Многообразие существующих типологических классификаций культур, различные критерии разграничения и выделения цивилизационных и культурно-исторических типов, позволяют говорить о слабой разработанности теории культурной морфологии.

Установление взаимосвязей между формами коммуникации в культуре и «картинами мира» поможет в будущем разработать концепции формализованного описания культурно-исторических типов и теоретической морфологии культуры.

В данной главе рассматриваются взаимосвязи фонетического и иероглифического письма с определенными типами духовной культуры, а также проблематика, связанная с рецепцией иероглифа в художественную культуру Европы первой половины XX века.

Для исследователя интересен тот факт, что значимые попытки включения иероглифа в свои системы художественного, философского и научного творчества предпринимали фактически одновременно крупнейшие представители художественной культуры и философской мысли Европы: выдающийся теоретик модернистского театра Антонен Арто, крупный англо-американский поэт и переводчик Эзра Паунд, великий режиссер и теоретик кино Сергей Эйзенштейн. Пристальный интерес к иероглифическим системам письма в связи с работками в области теории психоанализа проявлял З. Фрейд, а также французские теоретики структурализма и постструктурализма: Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Деррида, занимавшиеся вопросами соотношения письма и речи.

Поскольку рецепция иероглифики затронула столь разнообразные области западноевропейского художественного творчества и теоретической мысли, возможно поставить вопрос о тех глубинных изменениях в европейской «картине мира», сделавших идеограмму актуальной для западных художников и мыслителей.

### 3.1. ПИСЬМО И КАРТИНА МИРА

Попытка обобщить результаты исследований в области взаимосвязи между системой письменности и типом духовной культуры предпринята немецким египтологом и теоретиком культуры Я. Ассманом в работе «Культурная память». По мнению исследователей систем письменной коммуникации, труды которых анализирует Я. Ассман, греческий, а значит, и западный рационализм рождается на основе фонетической системы письма. В работах таких ученых, как Э. Хэвлок и Д. Гуди, подчеркивается революционный характер изобретения греками алфавитного фонетического письма. Именно фонетическое письмо позволило развиваться таким значимым аспектам греческой культуры, как формальная логика и отвлеченное мышление.

С точки зрения историка систем письменной коммуникации Э. Хэвлока, «главное достижение греков состояло не столько в том, что они создали уникальные тексты, сколько в том, что они изобрели систему письма с уникальными возможностями, которые позволяют передавать устный рассказ слитно и полностью»<sup>1</sup>. Другой исследователь систем письменности О. Андерсон полагает, что только греки были в состоянии

<sup>1</sup> Цит. по: Ассман Я. Культурная память. С. 281.

«записать все, что они слышали и думали, и проводит различие между близкой к речи и “напоминающей ребус” коммуникацией»<sup>1</sup>.

Не имея возможности в рамках данной главы предпринимать развернутый сравнительный анализ влияния систем иероглифического и фонетического письма на эволюцию идей, остановимся лишь на значимых для данного исследования аспектах проблемы. При внимательном изучении работ, упомянутых выше, можно заметить, что все они акцентируют абстрактный характер алфавитной системы письма, позволяющей расчленять речь на атомы (согласные и гласные), из которого следует важная особенность этой системы: передавать устную речь без сокращений, полностью и непрерывно. Значимой особенностью фонетического письма является также высокая степень независимого от контекста воспроизведения речи.

Абстрактный и дискретный характер фонетической письменности коррелирует в западной культуре с абстрактным и дискретным характером мышления, основанного на формальных логических операциях. Возможность точной фиксации устной речи усилила в греческой и в западной культуре значимость звучащего слова; достаточно вспомнить о важности концепций Логоса для античной и христианской культуры.

Тем самым в западной культуре «язык достаточно эмансипировался от своей “эмпрактической” зависимости от ситуаций (то есть от социокультурных типов взаимодействий, “мест в жизни”), чтобы обрести независимый облик в качестве текста...то есть “сказанное” как языковой компонент сложного процесса должно быть изъято из конкретного ситуативного контекста и получить самостоятельность как текст, чтобы пережить ситуацию взаимодействия и быть доступным для позднейших возвращений к нему»<sup>2</sup>.

Таким образом, дискурс звучащей речи, автономность текста приобретают в западной культуре самодовлеющее значение. Отныне речевой дискурс, по сути, существует только на внеконтекстном уровне абстракции и анализа, оторвавшись от других модусов восприятия и коммуникации. Фонетическая система письма, расширяющая экстенсивные возможности коммуникации в пространстве и времени, снижает интенсивность самого процесса восприятия именно в силу ее абстрактного характера. Этот аспект фонетического письма очень точно был подмечен уже Аристотелем. По его мнению, речь передает «то, что в душе», а письмо – «то, что в голосе». Алфавитное письмо, таким образом,

<sup>1</sup> Цит. по: Ассман Я. Культурная память. С. 283.

<sup>2</sup> Там же. С. 306.

оказывается дважды внешним по отношению к миру, а его содержательная сторона относится к внешней стороне выражения языка. С точки зрения Я. Ассмана, «эта теория помещает письмо на тройном расстоянии от мира: понятия воспроизводят мир, язык – понятия, а письмо – язык, причем не на уровне понятийной, а на уровне фонетической артикуляции... в этом отношении иероглифика является противоположностью фонетическому письму, своей образностью передавая непосредственно мир, а своими знаковыми функциями – как фонетический, так и семантический уровни языка». Следовательно, утверждает Я. Ассман, «иероглифика передает не только то, что в голосе, но и то, что в душе и сверх того еще и то, что в мире»<sup>1</sup>.

Рецепция идеограммы представителями художественной и философской элиты Запада происходила в рамках общего кризиса рационалистических, позитивистских и утилитаристских культурных моделей в XIX веке. «Картина мира», возникшая в Европе XVII века, позволившая западной цивилизации совершить величайший технологический переворот в истории и обеспечивший ей экономическое и политическое доминирование, уже в начале XIX века отдельными представителями западной культуры, например романтиками, стала ощущаться как неадекватная. Кроме того, динамическое развитие художественной культуры Запада привело к тому, что набор стилей, художественных техник и приемов, основанных на классической традиции, практически исчерпал заложенные в нем креативные возможности.

Ведущие представители художественной культуры и теоретической мысли Запада осознали необходимость разработки нового художественного языка, создания элементов художественного мышления и методов, адекватных изменившейся «картине мира» и формам восприятия искусства, которые могли бы придать новые импульсы развитию художественной культуры Европы.

Так как классическая традиция к началу XX века оказалась фактически исчерпанной, то представители европейской художественной культуры в поисках творческих импульсов обращаются к неклассической традиции Запада и особенно к древним традициям восточных, американских и африканских культур.

Обращение к иероглифу, идеограмме было лишь одним из элементов общего процесса обновления художественного языка и форм выражения. Однако факт, приведенный выше, а именно то, что к идеограмме обратились представители различных сфер духовной и художественной культуры –

<sup>1</sup> Цит. по: Ассман Я. Культурная память. С. 286.

от психоанализа и постструктуралистов до теоретиков и практиков модернистского театра и поэзии Антонена Арто и Эзры Паунда, говорит о значимости подобной интеллектуальной и художественной рецепции.

Основной проблемой, которую представители западной художественной культуры и теоретической мысли пытались преодолеть с помощью идеограммы, была зависимость западных текстов от звукового аспекта речи, активизирующего лишь один уровень восприятия, связанный с рассудочным мышлением и формальной логикой, в то время как иероглифика дает возможность осуществления синестетической рецепции художественного текста.

### 3.2 АНТОНЕН АРТО: ТЕАТР И ИЕРОГЛИФ

Фундаментальной попыткой обретения целостного мировосприятия, утраченного западной культурой, является программный текст французского режиссера, поэта и теоретика театра Антонена Арто «Театр и его Двойник». Проблематика текста, связанная с болевыми точками западного театра, выходит за рамки театральной и даже художественной сферы, превращаясь, по словам Ж. Деррида, в собрание «текстов, представляющих собой не столько собрание рекомендаций, сколько настоящее, не столько трактат о театральной практике, сколько систему критических размышлений, подрывающих историю Запада во всей ее целостности»<sup>1</sup>.

Основные вопросы, волнующие Антонена Арто, это вопросы о способности современного театра отражать фундаментальную реальность и воздействовать на зрителя более чем на одном уровне восприятия.

Арто считал, что реалистическое и натуралистическое искусство Запада, направившее все свои усилия на воспроизведение реальности, находящей свою завершенность в себе самой, в которой дерево не более чем дерево, а камень только лишь камень, утратило важнейшие составляющие искусства прошлых эпох, а именно связь с сакральным, с метафизическими модусами бытия. Арто полагал, что «если основным признаком нашей эпохи считать беспорядок, то я вижу причину этого беспорядка в разрыве связей между предметом и словом, идеей или знаком, которые его обозначают»<sup>2</sup>. Основную проблему западной культуры Арто видел

<sup>1</sup> Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. М.: Прогресс, 2000. С. 383.

<sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 98.

в утрате ее органического характера, в том, что «культура» и «жизнь» больше не совпадают, подобно О. Шпенглеру считая, что современная культура лишь скользит по поверхностям мертвых памятников прошлых эпох, утратив всякую связь с теми силами, которые когда-то наполняли их жизнью: «Можно сжечь библиотеку в Александрии. Но поверх папирусов и вне их есть иные силы... древний тотемизм животных, камней, пораженных молнией предметов, ритуальных одежд, впитавших силу диких зверей, одним словом, все, что может поймать, привлечь, подчинить эти силы, для нас мертво, всего лишь неодушевленный предмет, в котором мы видим только неподвижную художественную ценность, представляющую интерес для любителя изящного, но не для актера»<sup>1</sup>. Следовательно, главное, что может и должен сделать художник, чтобы вернуть искусству подлинность жизненного переживания, это научиться улавливать жизненные силы и энергии, существующие за пределами рассудочности, логического дискурса звучащей речи.

Сосредоточение современной театральной культуры на какой-то одной форме выражения, на письменном тексте, озвучивать который призвана театральная постановка, приводит к тому, что спектакль оказывает воздействие лишь на одном, рассудочном уровне, теряя способность к синестезии, свойственную древним театральным формам. Арто констатировал, что «закрывание театра на каком-то одном языке, будь то написанный текст, музыка, свет или шум, предвещает его скорую гибель, так как выбор определенного языка говорит о сложившейся привычке к легкости его применения; всякое ограничение языка приводит к его омертвлению»<sup>2</sup>. Следовательно, полагает Арто, режиссер должен «убить язык, чтобы прикоснуться к жизни»<sup>3</sup>.

С точки зрения Арто, кризис современного западного театра является производным от его чрезмерной приверженности «литературе», главенствующей роли драматурга и письменного текста, в результате чего театр утрачивает свои специфические возможности художественного выражения. Он писал, что «для нас Слово в театре – это все, и ничто невозможно вне его. Театр остается разделом литературы, чем-то вроде озвученного варианта языка, и даже если мы признаем разницу между текстом, проговариваемым на сцене, и текстом, читаемым про себя, даже если заключим театр в рамки того, что происходит между репликами, нам все равно не удастся отделить театр от идеи реализации текста»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 100.

<sup>2</sup> Там же. С. 103.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 159.

Приверженность западного театра литературе, его диалогический характер, как аргументировал Ж. Деррида, соотносится с теологическим характером всей европейской культуры, так как западная «театральная сцена теологична в той мере, в какой на ней господствует слово, воля к слову, установка первичного логоса, который сам по себе не принадлежит театру, но управляет им на расстоянии»<sup>1</sup>. Западный театр, таким образом, выступает коррелятом западной «картины мира», которая, «в полном согласии с незапамятной традицией, включает следующие элементы: отсутствующий, но вооруженный текстом автор-творец, издали наблюдающий за временем и смыслом представления, собирающий этот смысл воедино и управляющий им так, чтобы позволить театральному представлению представлять содержание так называемых авторских идей, мыслей и замыслов»<sup>2</sup>. Далее упоминаются «рабы-толкователи», покорно осуществляющие провидческие замыслы своего «повелителя», и пассивная устроившаяся в креслах публика.

Вся структура в целом, с точки зрения Деррида, носит репрезентативный характер, который ничего не творит, а лишь создает иллюзию творчества, занимаясь переложением некоего текста, чья природа подерживает с так называемым «реальным» отношения подражательности и репродуктивности. При этом, утверждает Деррида, «именно фонетический текст, слово, звучащая речь... именно этот текст обуславливает сам механизм репрезентации. Сколь бы значительна ни была роль живописных, музыкальных и даже жестовых форм, вводимых в западный театр, они в лучшем случае иллюстрируют, сопровождают, обслуживают и украшают текст, вербальную ткань, логос – то слово, которое было сказано в самом начале»<sup>3</sup>. Изреченное Слово-Логос, фундаментальный концепт всей западной культуры для Арто «не активная сила, начинающаяся с разрушения видимостей, чтобы затем вознестись к духу, а наоборот, заключительный этап мысли, которая гибнет, выражая себя во вне»<sup>4</sup>. (Ср. у Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь». – М. Г.) Арто считал, что звучащее слово утрачивает связи с Сущим, «ясный язык... препятствует проявлению поэзии в мысли. Вот почему образ, аллегория, фигура, скрывающая то, что хотела бы обнажить, более значимы для духа, нежели ясный словесный анализ»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления. С. 383.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 384.

<sup>4</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 161.

<sup>5</sup> Там же. С. 162.

По Арто, у западного театра, да и у всей западной традиции, давно утрачен всякий контакт с фундаментальной реальностью. Путь к обновлению лежит в обращении к традиционным культурам Востока и Мезоамерики, еще не утратившим связь с сакральным. В поисках новых театральных форм и средств выражения Арто обращается к нефонетическим системам письменности, обладавшим способностью передавать значения и «символизировать понятия вне зависимости от того, как эти понятия выражаются в каком-либо конкретном языке»<sup>1</sup>.

Российский исследователь японской иероглифики Е.В. Маевский подчеркивает, что «иероглифы выражают понятия в некоторой степени независимо от звучащих слов или не совсем так, как это делают звучащие слова. В иероглифике связь между письмом и мыслью более ощутима, чем связь между письмом и речью»<sup>2</sup>. Согласно Антонену Арто, именно коммуникативные и выразительные возможности иероглифа идеально подходили для создания нового театрального языка. По утверждению американского исследователя восточных театральных традиций Л. Пронко, слова, записанные фонетически, с большим трудом могут передать нечто большее чем то, что они непосредственно обозначают. Они практически полностью обращены к интеллекту. Иероглифы, в отличие от фонетически записанных слов, обладают значимым физическим присутствием, которое в одно и то же время демонстрирует нам точное конвенциональное значение слова и обращается к нашему визуальному восприятию, обладая при этом суггестивными возможностями, недоступными для фонетического письма. Как писал Л. Пронко, «круг с точкой внутри, “солнце” для древних египтян, и квадрат с линией посередине, “солнце” для современных японцев, также обладает вторым значением “день”. Они могут быть использованы фонетически, но знак “солнца”, похожего на глаз, смотрит на нас со страницы, обладая обертонами, невозможными в фонетической системе письма. Иероглиф – одновременно физическая реальность, условность, символ, может служить примером синестезии, которой не в состоянии обладать фонетическая система письма»<sup>3</sup>.

Во многих текстах «Театра и его Двойника» Арто подчеркивает идею того, что «сцена представляет собой конкретное физическое пространство,

<sup>1</sup> Цит. по: *Маевский Е.В.* Идеография в японском языке // <http://www.japan-assoc.ru/publics/conferences/texts/t7/idx.html> [Интернет-ресурс. С. 3].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Pronko L.C.* Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor // *Themes in Drama. 4: Drama and Symbolism.* Riverside: Univ. of California, 1982. May. P. 44.

которое требует, чтобы его заполнили и чтобы ему дали говорить на своем конкретном языке»<sup>1</sup>.

Специфический язык театра, с точки зрения Арто, есть язык идеограммы: «Я надеюсь когда-нибудь поговорить об этом новом аспекте чисто театрального языка, не поддающегося слову, о языке знаков, жестов и поз, имеющих идеографическое значение»<sup>2</sup>. Арто считал, что в области мысли существуют такие состояния, которые невозможно передать словом, тогда как жесты и все, что составляет пространственный язык, делают это с гораздо большей точностью. Новый «иероглифический» язык театра обладает способностью выражения в движении и пространстве. Иероглиф способен помочь постановщику «осуществить выход за пределы слова, развитие в пространстве, дробное вибрационное воздействие на наши чувства. Осознав природу языка в пространстве, то есть языка звуков, криков, световых вспышек и звукоподражаний, театр должен привести его в систему, образуя из персонажей и предметов подлинные иероглифы и используя их символику и связи во всех возможных плоскостях, доступных человеческому восприятию»<sup>3</sup>.

Живой язык иероглифов, согласно Арто, западный театр может обрести, лишь прикоснувшись к классическим театральным формам Востока. Для него таким живым опытом восприятия иероглифического театра стало присутствие на представлении Балийской ритуальной драмы, которое было организовано в рамках Парижской Колониальной выставки 1 мая 1931 года.

Классические театры Востока были для Арто единственными театральными формами, не утратившими связей с сакральным. Художественный язык, сформировавшийся в рамках европейской традиции, начиная с эпохи Ренессанса, отрицал существование какой-либо фундаментальной реальности по ту сторону видимых вещей. Новоевропейское искусство отражало, по сути, лишь один модус бытия, связанный с повседневной реальностью человеческой жизни. В нем отсутствовали метафизические слои, символизм, связь с архетипическими началами. В современном западном театре, по словам американского исследователя Л. Пронко, актер, одетый в повседневную одежду, может быть соотнесен с фонетически написанным словом. Он полностью соответствует буквальности такого письма, в котором отсутствует суггестивность иероглифа. Сценический костюм, ничем не отличающийся от повседневной одежды,

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 127.

<sup>2</sup> Там же. С. 129.

<sup>3</sup> Там же. С. 181.

исполнительская манера современного актера не позволяют ему превратиться в графически выразительный, суггестивный знак. Практически невозможно воспринимать в качестве архетипического образа актера в костюме банкира, особенно если он ведет себя как в повседневной жизни, одет в пиджак и галстук и держит в руках такие не суггестивные предметы, как сигареты или деньги.

Л. Пронко считает, что классический восточный театр, в отличие от западного, всегда имеет дело с двойной идентичностью актера: актера как актера и актера как знака. Реалистический западный театр предполагает, что при идеальном исполнении для зрителя должна исчезнуть актерская индивидуальность и остаться только персонаж. Голливуд нацелен на прямо противоположное: там личность актера представляется самоценной (например Арнольд Шварценеггер или Брюс Уиллис, которые играют один и тот же типаж из фильма в фильм) и заслоняет собой собственно сценический или кинематографический образ. Таким образом, актеру в западном театре из-за «фонетических рамок» редко удается выйти на архетипический и символический уровень исполнения. В современном танце легче достигается уровень символического, так как танцоры не связаны словом и реже ограничены чертами конкретного персонажа или ситуации. Танцор может использовать свое тело в качестве живой пиктограммы.

Актер классического восточного театра воплощает собой полную противоположность своему западному коллеге. По словам Л. Пронко, исполнитель Кабуки – одновременно танцор, певец и актер, одетый в сценический костюм, обладающий насыщенным знаковым и символическим содержанием.

Э.Т. Кирби определял иероглиф как «точку пересечения более чем одного уровня познания и более чем одного модуса восприятия»<sup>1</sup>. По Л. Пронко – «актер классического восточного театра – подлинный иероглиф. Синтезируя в едином образе голос, форму, цвет, движение, точные условные жесты, он воспринимается зрителем посредством зрения и слуха, одновременно на уровне сознания и бессознательного»<sup>2</sup>. В качестве определенного персонажа в определенной пьесе, продолжает Л. Пронко, он является знаком. В качестве известного актера, изображающего определенного персонажа, он передает его и свою сущность, в Кабуки всегда видимую даже через фунты одеяний, париков и грима. Но, «подобно истинному иероглифу, его визуальное и звуковое воздействие

<sup>1</sup> Цит. по: *Pronko L.C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor*. P. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 46.

вызывает в зрителе чувство чего-то большего, загадочного, возможно затуманенного, неясного, но значимого по ту сторону видимого и обозначенного условностями его роли и персонажа»<sup>1</sup>.

Балийский театр продемонстрировал Арто возможности нереалистического исполнения, в котором «драма развивается не через чувства, а через состояния духа, неподвижные и сведенные к жестам и схемам»<sup>2</sup>.

Для Арто балийские актеры предстают в качестве живых иероглифов: «Эти актеры в их геометрических одеждах кажутся живыми иероглифами. И даже форма их одежды со смещенной линией талии создает наряду с одеждами воинов в состоянии транса и вечной войны как бы вторичные, символические одежды, внушающие умозрительную идею, и все пересечения их линий связаны со всеми пересечениями перспективы. Эти духовные знаки имеют точный смысл, чтобы сделать бессмысленным любой перевод на язык логики и рассуждений»<sup>3</sup>. Театр должен отражать не повседневность, не внешнюю сторону вещей, а их сущность. Сущностная драма Арто ставит своей задачей отражать и выражать архетипические образы, лежащие в основе мировых религий и мифологий. Для Арто театральная постановка должна стать обрядом, как в Балийском театре, где «чисто народный, не священный театр дает нам потрясающее представление об интеллектуальном уровне народа, взявшего за основу своих публичных увеселений борьбу души, попавшей во власть призраков и фантомов потустороннего мира»<sup>4</sup>. Иероглиф для Арто важен как точка или уровень встречи различных модусов реальности: физического и метафизического. Балийским актерам удалось, с точки зрения Арто, создать «представление материи как откровения; она, кажется, рассыпается в знаках, чтобы сообщить нам метафизическое тождество конкретного и абстрактного и научить нас этому именно в жестах, которые имеют продолжение»<sup>5</sup>.

Для Арто было важно уйти от языковых абстракций, неспособных породить синестетическое восприятие. Как писал Мартин Эсслин в книге об Арто «слова “мне холодно” казались Арто неспособными передать то, что он действительно переживал, когда чувствовал холод»<sup>6</sup>.

С точки зрения Арто, говорит Эсслин, абстрактных слов недостаточно для того, чтобы передать чувство другому человеку. Вот почему поэзия

<sup>1</sup> Цит. по: *Pronko L.C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor*. P. 46.

<sup>2</sup> *Арто А. Театр и его двойник*. С. 144.

<sup>3</sup> Там же. С. 145.

<sup>4</sup> Там же. С. 147.

<sup>5</sup> Там же. С. 150.

<sup>6</sup> *Эсслин М. Арто (главы из книги) // Арто А. Театр и его двойник*. С. 278.

использует конкретные аспекты языка, которые непосредственно передаются телу. Но в том то и проблема, что в поэзии, записанной фонетическими знаками, чрезвычайно слабо присутствует возможность суггестии. В этой связи интересны эксперименты, которые проводил, например, Аполлинер в цикле «Каллиграммы», где он записывал стихи на странице таким образом, что буквы и строчки в целом образовывали какую-либо фигуру.

Для Арто силой суггестии обладал иероглиф, выраженный на сцене посредством абсолютного жеста. В постановках восточного театра «идея сначала наталкивается на жест», на изнанку абсолютного жеста, «который сам есть идея и принуждает идеи духа проходить, чтобы стать замеченными, через лабиринты и сплетения волокон материи, – все это дает нам как бы новое представление о том, что принадлежит непосредственно к области форм и явленной материи»<sup>1</sup>.

С рассуждениями Арто об абсолютном стилизованном жесте, выражающем идеи и духовные состояния, соотносится анализ китайской иероглифики, проведенный французским синологом Марселем Гране в «Китайской мысли». Гране пишет: «Весьма красноречив иероглиф, (называемый сложным), вызывающий в уме цепочку ассоциаций с холодом (ср. у М. Эсслина рассуждения Арто о выражении “мне холодно”). В нем обнаруживаются простейшие знаки, заставляющие вспомнить о человеке, соломе, доме. В своей совокупности они напоминают о первом жесте крестьянина в связи с приближением зимы. Возвращаясь в деревню, заброшенную на все время полевых работ и ливневых дождей, он, готовясь к наступлению холодов, первым делом заделывает соломой щели в глиняных стенах и соломенной крыше своей хибары.

Графическое изображение запечатлевает (или претендует на это) стилизованный жест. Оно обладает свойствами надежного заклинания, ибо жест, который воспроизводит, имеет ритуальное значение (во всяком случае, таким он ощущается). Им провоцируется мощный наплыв образов, осуществляющих нечто вроде этимологической реконструкции понятий»<sup>2</sup>.

Арто, по сути, интуитивно пришел к тому же пониманию иероглифа, как визуализации стилизованного жеста. Крупный американский исследователь театра Кабуки Эрл Эрнст писал, что «одной из главных характеристик Кабуки является то, что эта театральная форма представляет аудитории не вещь саму по себе, но стилизованное впечатление от вещи»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эсслин М. Арто (главы из книги). С. 153.

<sup>2</sup> Гране М. Китайская мысль. С. 39.

<sup>3</sup> Цит. по: *Pronko L.C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor*. P. 44.

Стилизованный жест в классических восточных театрах обладает высокой степенью суггестивности. По мнению Арто, он дает возможность осуществления более сложных форм коммуникации между актером и зрителем, чем произнесенное слово: «От жеста к крику или звуку нет перехода: все сообщается по странным каналам, словно прочерченным в самом сознании!»<sup>1</sup>. Арто убежден, что «того, кто позабыл коммуникативную силу и магический призыв жеста к подражанию, театр может научить этому снова; жест всегда несет с собой свою силу, и в театре до сих пор встречаются люди, которые умеют сделать явной силу своего жеста»<sup>2</sup>.

Для творческой мысли Арто была важна живая связь иероглифа с областью священного, так как подлинный театральный язык должен выразить архетипические Первоначала, содержащиеся в мифах. Очевидно, что обмирщенный западный театр давно утратил все возможности прикоснуться к сакральному. Только восточный актер, воплощенный иероглиф, обладает этой способностью. Арто писал, что в восточном театре «есть торжественность священного ритуала, иератизм костюмов сообщает каждому актеру как бы двойное тело, двойные члены; завернутый в свой собственный костюм актер похож скорее на свое собственное изображение»<sup>3</sup>. Восточный актер благодаря тому, что практически все элементы его игры и реквизита, костюма, париков, грима имеют высокую степень знаковой и символической насыщенности, способен объединить в своем исполнении одновременно несколько уровней реальности, стать воплощенным иероглифом, как это демонстрирует на примере театра Кабуки Леонард Пронко.

В качестве примера объединения человеческого, сверхчеловеческого и природного уровней существования Л. Пронко рассматривает роль Таданобу, исполненную выдающимся актером Кабуки Оноэ Сяроку в пьесе «Есицунэ Сэмбондзакура». Оноэ Сяроку исполняет роль лисы, принявшей облик человека, для того чтобы сопровождать принцессу Сидзука, которая владеет барабаном, сделанным из кожи родителей лисы. На фотографии, которую использует в качестве иллюстрации к своей статье Л. Пронко, Таданобу, только что победивший огромное количество вражеских воинов, торжествующе попирает ногой спину одного из них. Удерживая драгоценный барабан в вытянутой руке, медленно поднимая и отводя ее вправо, Таданобу издает сухой, рычащий звук, представляющий его гнев.

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 148.

<sup>2</sup> Там же. С. 172.

<sup>3</sup> Там же. С. 149.

По словам Л. Пронко, знаковая система роли Таданобу чрезвычайно насыщена и сложна. Он одновременно лиса и самурай, и грим подчеркивает двойственность его природы. Выбритая голова самурая, резкая черная линия губ и красные круглые линии над висками часто используются в гриме могучих воинов в пьесах «арагото». Брови, однако, с изломанными линиями, которые отчетливо демонстрируют его лисью природу и означают трепещущие отблески сверхприродного мира. Образ Таданобу, в котором пересекаются границы между человеческим и сверхчеловеческим, является, по Л.Пронко, чрезвычайно выразительным иероглифом. Знаковая система его костюма указывает одновременно на мир повседневной реальности и мир магии и животных. Его видимая манифестация напоминает о существовании мира сверхчеловеческих способностей. Когда он рычит, он одновременно человек и животное, особенно демонстрируя выход «роппо», великолепно стилизованный летящий танец. Сопровождаемый строгим ритмом барабанов и флейт, резкими ударами, хлопками, он представляет собой форму движущегося иероглифа, загадочного, суггестивного, а также значимого и усиленного специфическим контекстом<sup>1</sup>.

Системность кризиса западной «картины мира» и художественного языка, сформировавшихся на основе классической традиции, подтверждается тем фактом, что, независимо от Антонена Арто, к размышлениям об использовании выразительных и суггестивных возможностей иероглифа в поэтическом и философском творчестве обращается англо-американский поэт Эзра Паунд.

### 3.3. ЭЗРА ПАУНД: КИТАЙСКИЙ ИЕРОГЛИФ КАК СРЕДСТВО ПОЭЗИИ

В трудах, посвященных размышлениям о поэтической теории имажизма, одном из ведущих направлений англо-американской поэзии второго десятилетия XX века, Паунд размышлял о проблемах достижения максимальной выразительности поэтического образа. Его не устраивали теоретические разработки символистов, чьи концепции поэтического образа казались ему излишне интеллектуализированными и абстрактными. Для Паунда было важным как раз уйти от абстрактности и неясности символистской образности в сторону акцентирования природных образов. Один из основных упреков, предъявленных Паундом

<sup>1</sup> *Pronko L.C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor. P. 50.*

символистам, состоял в том, что «они низвели символ до статуса слова». Паунд считал, что «истинный и совершенный символ есть природный объект и, если поэт использует символы, он должен использовать их так, чтобы символические функции не выходили на первый план, так что смысл и поэтическое качество строфы не пропадало для тех, кто не в состоянии воспринимать символ как таковой, символ как символ, для тех например, для кого ястреб есть ястреб»<sup>1</sup>.

В работе «Несколько запретов имажиста» Паунд формулирует основные концепции имажизма, отделяющие это поэтическое направление от символизма. То, как Паунд определяет в этом труде поэтический образ, важно для понимания рецепции дальневосточной иероглифики, сыгравшей столь важную роль в его зрелой поэзии. Определение поэтического образа является фактически паундовской интерпретацией иероглифа: «Образ есть то, что представляет интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг. Как раз мгновенная подача такой совокупности и дает нам почувствовать внезапное освобождение; и это чувство свободы от временных пределов и пространственных рамок, возвышенное чувство, охватывающее нас при виде величайших творений искусства»<sup>2</sup>.

Для Паунда поэтический образ должен обладать максимальной сжатостью и конкретностью: «Не используйте ни единого лишнего слова, ни единого эпитета, не указывающего на что-либо с определенностью. Не употребляйте выражений наподобие “туманное царство покоя”. Они притуляют образ. Они смешивают абстракцию и нечто конкретное. Писатель прибегает к ним, не осознавая, что естественный объект всегда является самодостаточным символом»<sup>3</sup>.

Основные идеи Паунда, связанные с проблематикой поэтического образа, суммированы в концепции «суперпозиционного образа», изложенной в работе «Вортуизм». Рассматривая основные положения данной работы, мы в состоянии яснее понять, какие художественные задачи пытался решить Паунд, обращаясь к дальневосточной иероглифике. Для Паунда «образ» – квинтэссенция поэтического творчества. «Другой тип поэзии, по возрасту равный лирике и столь же почитаемый, тем не менее до недавней поры никак не был обозначен. Ивик и Лю Че явили миру “образ”. Данте – великий поэт благодаря наличию этого дара,

<sup>1</sup> Цит. по: *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1958. P. 124.

<sup>2</sup> Паунд Э. Несколько запретов имажиста // Антология имажизма / Пер. с англ. М.: Прогресс, 2001. С. 313.

<sup>3</sup> Там же. С. 314.

а Мильтон – пустомеля в силу отсутствия такового. “Образ” представляется предельно возможным отходом от риторики»<sup>1</sup>. Отход от риторики связан для Паунда с отказом от многословия и рассудочности в пользу сжатости и максимальной живописности поэтического образа.

Он утверждал: «Догматы имажистской веры, опубликованные в марте 1913 года, гласили:

Прямо обозначать предмет, независимо от степени его субъективности или объективности.

Не пользоваться ни единым словом, работающим не на описание»<sup>2</sup>.

«Имажизм – это не символизм. Символисты были озабочены «ассоциациями», иначе говоря, чем-то вроде аллюзии, почти аллегии. Они низвели символ до статуса слова»<sup>3</sup>. Паунд утверждал, что в символистской поэзии символы парадоксально одномерны, так как имеют твердо установленное значение. «Можно быть чрезвычайно “символическим”, используя слово “крест” для обозначения “испытания”. Он считал, что использовать символ с приписанным загодя либо желаемым значением – это, как правило, значит делать искусство слишком плохого качества»<sup>4</sup>.

Здесь можно вспомнить рассуждения Л. Пронко, в которых он сравнивает «иероглифического» актера Кабуки с «фонетическим» актером западного театра. Западный актер одномерен. Как писал Л. Пронко, в европейском театре либо роль поглощает личность актера, либо его «имиджевый» статус поглощает персонаж, как в Голливуде. Актер Кабуки, в отличие от западного, воплощает собой одновременно несколько модусов бытия: повседневной реальности, знаковый и символические уровни. Э. Паунд ждал того же от поэтического образа. Поэтический образ должен объединять в себе несколько планов или измерений бытия. «Автор вправе применять свой образ, потому что видит или ощущает его, но не потому, что полагает возможным применять его для подкрепления некоего кредо либо некой этической или экономической системы»<sup>5</sup>.

Для Паунда было важным уйти от описательности, избежать диктата слов, найти такие образы, которые могли бы воздействовать на читателя подобно произведению живописного искусства. «Всякий интеллект, до-

<sup>1</sup> Паунд Э. Несколько запретов имажиста. С. 322.

<sup>2</sup> Там же. С. 323.

<sup>3</sup> Там же. С. 324.

<sup>4</sup> Там же. С. 327.

<sup>5</sup> Там же.

стойный зваться интеллектом, должен испытывать потребности в чем-то выходящем за пределы известных категорий языка, равно как живописцу необходимо больше пигментов и оттенков, что существует среди имеющихся названий красок. С той поры как возникла литература низкого качества, писатели пользовались образами как украшениями. Суть имажизма в том, чтобы не использовать образы как украшения. Образ сам по себе есть язык. Образ – это слово за рамками выработанного языка»<sup>1</sup>. Эти высказывания Паунда относительно природы и функций поэтического образа можно соотнести с высказываниями Арто о поисках подлинного языка театра. Для Арто, так же как и для Паунда, необходимо было вернуть западной культуре то, что «на представлениях Балийского театра переживается как состояние до языка, но которое способно обрести свой язык: музыку, жесты, движения, слова»<sup>2</sup>.

Паунд, подобно Арто, пытался воссоздать творчество, которое «находит свое выражение и даже свои истоки в тайном психическом импульсе, который есть Речь до слов»<sup>3</sup>. Для воплощения своих идей Паунд разработал поэтическую технику, названную им «суперпозиционным методом». Лучшая его иллюстрация содержится все в той же работе «Вортуизм». Паунд описывает историю создания стихотворения «На станции метро»: «Три года назад в Париже я вышел из поезда метро на Площади Согласия и вдруг увидел красивое женское лицо, потом еще и еще одно, а потом красивое детское лицо, а потом еще одну красивую женщину, и весь тот день я пытался найти слова, чтобы передать мои ощущения от виденного, и никак не мог подобрать те, которые казались мне достойными... Уже под вечер, идя домой...вдруг, неожиданно для себя, отыскал форму выражения. Едва ли форма была словесной: мне открылось верное соотношение... нет, не в речи, а в крошечных цветовых бликах. Это была только – “модель”, или даже намек на нее, если под “моделью” подразумевается нечто с “повтором” внутри себя. Но это было слово, начало – для меня – цветового языка»<sup>4</sup>. В результате долгих исканий Паунд пришел к идее «монообразного» стихотворения, заимствованной, по его собственному признанию, из японской поэзии «хайку»: «Я набросал тридцатистрочное стихотворение и уничтожил его, потому что оно оказалось тем, что мы называем произведением “второй интенсивности”. Спустя полгода я сделал стихотворение вдвое

<sup>1</sup> Паунд Э. Несколько запретов имажиста. С. 331.

<sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 152

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

<sup>4</sup> Паунд Э. Вортуизм // Антология имажизма. С. 328.

короче прежнего; еще через год у меня родилось следующее стихотворение в духе «хайку»:

Виденье этих лиц в толпе;  
Лепестки на мокрой черной ветке»<sup>1</sup>.

Крупный исследователь влияния японской и китайской художественной культуры Э. Майнер так раскрывает суть «суперпозиционного образа» на примере этого и некоторых других стихотворений. По мнению Майнера, стихотворение явно делится на две части. Одна часть, первая, состоит из относительно простого неметафорического утверждения. Вторая часть резко отличается от первой метафорическим образом светлых лепестков на сырой темной ветке. В ее простейшей форме, как в приведенном стихотворении, прослеживается связь между «утверждением» и впечатляющим образом, создающим простую контрастность между частями стихотворения.

По Майнеру, такую композицию стихотворения можно определить как «несогласованное согласие», «дисгармоничную гармонию», в которой разрыв между первой и второй частями должен быть преодолен с помощью воображения, позволяющего совершить «имагинативный скачок» от простого утверждения к живой метафоре.

Э. Майнер подчеркивает чрезвычайно интересный факт, что Паунд является фактически первооткрывателем на Западе структуры «хайку», при том что японского языка он не знал. «Хайку», отмечает Майнер, состоящее из трех-, пяти-, семи- и пятисложных строк (обычно не выделяемых если стихотворение написано на японском), часто структурируется «разделительным словом» («кирейдзи») на две очевидно несогласованные части. По утверждению Майнера, то, что Паунду удалось увидеть этот аспект «хайку», стало возможным оценить только после 1953 года, когда историк японской литературы, профессор Дональд Кин, проанализировал ту же особенность «хайку» почти в тех же самых словах, что и Паунд, но без ссылки на него. До этого времени такая структура «хайку» не воспринималась западными исследователями, во всяком случае, не обсуждалась в научной литературе.

Приведем еще несколько, заимствованных из работы проф. Майнера примеров использования Паундом «суперпозиционного образа» и его комментарии к ним. Композиция одного из стихотворений Паунда следующая:

<sup>1</sup> Паунд Э. Вортуизм. С. 332.

Три духа приходят ко мне  
И увлекают меня прочь  
Туда, где ветви олив  
Ложатся черными полосами на землю:  
Бледная плоть под сияющей дымкой<sup>1</sup>.

Как заключает проф. Майнер, первые четыре строки более дескриптивны или ситуационны, нежели живой яркий образ, который начинается после разделяющего части стихотворения двоеточия и стягивает все стихотворение в метафорическое единство. Такое потрясающее соседство, аргументирует проф. Майнер, расположение образа огромной интенсивности бок о бок с описательным отрывком может быть проиллюстрировано еще ярче на примере стихотворения «Джентилдонна»:

Она прошла, и у листьев, шелестящих на деревьях,  
не дрогнула ни одна жилка  
омываемых воздухом,  
потревоженным ее шагами.  
Волнение трав, по которым она ступала, все еще длится.  
Серые листья олив под холодным дождливым небом.

Следующий пример: так называемое «китайское» стихотворение «Лю Чи», еще более важен:

Прерванный шелест шелков.  
Пыль овевает площадь дворца.  
Ни единого звука шагов и листьев  
Сметены в кучи и лежат неподвижно.  
Вся радость сердца похоронена под ними:  
Мокрый лист, что цепляется за порог.

По проф. Майнеру, «китайское стихотворение», которое он «перевел» из «Истории китайской литературы» Джайлза, полностью основано на структуре японской поэзии хайку. Как видно из вышесказанного, главная функция, выполняемая «суперпозиционным образом» в стихотворении, объединение повествовательной и образной частей стихотворения так, чтобы оно обрело органическое метафорическое единство. Для Паунда суперпозиция есть прием, при котором «одна идея накладывается на другую». По словам Паунда, «образ не есть идея. Это слепящий узел или пучок; это то, что я могу да и, волей-неволей, должен назвать

<sup>1</sup> Здесь и далее подстрочный перевод стихотворений Э. Паунда мой. – М. Г.

ВОРТЕКСОМ (ВИХРЕМ), из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляются идеи»<sup>1</sup>.

Размышления об идеальном «суперпозиционном образе», который был бы узлом, точкой пересечения нескольких планов бытия и мог бы восприниматься как непосредственный визуальный образ и одновременно содержать и знаковое и символическое значение, в конечном итоге привели Паунда к идее, что в рамках только фонетического письма решение этой задачи невозможно. Достижению поэтических целей, поставленных им в программных работах, может способствовать только синтез фонетического письма и идеограммы, осуществленный в одном стихотворении.

Таким образом, рецепция дальневосточной иероглифики знаменовала собой новый этап в творческом развитии Э. Паунда, помогая ему развивать те аспекты теории и практики поэтического творчества, над которыми он размышлял в предыдущие периоды своей поэтической карьеры. Э. Майнер следующим образом рассказывает о знакомстве Паунда с китайской иероглификой.

В 1912 году жена крупного американского исследователя японского искусства Эрнеста Феноллосы, который много лет жил и работал в Японии, передала Э. Паунду рукописи покойного мужа. По материалам части этих рукописей Паунд опубликовал адаптированные переводы подстрочников пьес театра «Но», выполненных Феноллосой (1916 г.). В 1920 году он опубликовал одну из наиболее спорных частей наследия Феноллосы, эссе, озаглавленное «Китайский иероглиф как средство поэзии». В этой работе Э. Паунд попытался продемонстрировать возможности, открывающиеся перед современными поэтами, если они преодолечат европоцентристские предрассудки и обратятся к изучению китайских идеограмм. После выхода в печать эссе вызвало ожесточенные споры: Паунда обвинили в дилетантизме, в том, что он взялся за исследование предмета, не доступного его пониманию, в том, что его интерпретация иероглифов основана на ложных посылах относительно природы китайской иероглифики<sup>2</sup>.

Он, в свою очередь, обвинял своих оппонентов в педантизме, в отсутствии художественной интуиции, в том, что они не видят ничего за пределами своих словарей и учебников. Рассуждая о принципах перевода древнекитайской поэзии на английский язык, Э. Паунд утверждает, что «провал или успех перевода какой-либо иностранной поэзии на английский заключается главным образом в выборе мастера, представляющего иноязычную традицию. Было бы слишком оптимистичным ожидать

<sup>1</sup> Паунд Э. Вортизм. С. 336.

<sup>2</sup> Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. P. 127.

адекватного перевода от престарелых синологов, которые потратили юность на гладиаторские бои с непокорными китайскими иероглифами, чтобы быть еще и успешными в поэзии»<sup>1</sup>.

Таким образом, подлинное проникновение в сущность китайской иероглифики Паунд считает возможным лишь для подлинно посвященного поэта, постигающего чужую традицию на основе глубинной интуиции и отбросившего «схоластические ухищрения ученых». По словам Э. Паунда, «синологи должны постоянно помнить о том, что целью поэтического перевода является сама поэзия, а не набор дефиниций для словарей»<sup>2</sup>.

Э. Майнер считает, что для того, чтобы выяснить, кто же прав, Паунд или его оппоненты, следует поставить ряд вопросов, ответы на которые дадут возможность выявить истинное положение в этой ситуации. По Майнеру, вопросы должны быть следующими:

В чем суть паундовской концепции китайской иероглифики?

Является ли его концепция научно корректной?

Каким образом его концепция иероглифики соотносится с другими аспектами его поэтической теории?

Каковы практические результаты паундовского теоретизирования по поводу китайской иероглифики?<sup>3</sup> По мнению Майнера, если к паундовской концепции иероглифики подойти именно таким образом, а именно: ранжировав вопросы и поместив их в общий контекст литературного творчества Э. Паунда, то многие возражения, связанные с непониманием Паундом природы китайского иероглифа, отпадут сами собой.

Непосредственный интерес Э. Паунда к дальневосточной иероглифике был вызван его штудиями японской и китайской поэзии в переводах, так как именно идеограмма лежит в основе двух этих литератур. Проф. Майнер считает нужным сразу же подчеркнуть две важные особенности, лежащие в основе паундовского подхода к иероглифу: обе литературы (китайская и японская) использовали китайские иероглифы, и Феноллоса изучал китайские иероглифы у японских ученых. Как утверждал Паунд, «несколько столетий назад Китай утратил значительную часть своей творческой энергии и способность интуитивного проникновения в сущность своей собственной культуры, но дух китайской культуры сохраняет свою первозданную сущность в Японии»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry // Fifth Printing. San Francisco, 1969. P. 5.

<sup>2</sup> Ibid. P. 6.

<sup>3</sup> Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. P. 128.

<sup>4</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 6.

В «Китайском иероглифе как средстве поэзии» Э. Паунд задается вопросом, как столь чуждая для европейцев форма как китайский иероглиф может послужить средством для создания подлинной поэзии? Может показаться, что поэзия, которая напоминает музыку, будучи видом искусства, обращенного ко времени, сплетает свои единства из звуковых впечатлений, способна с большим трудом ассимилировать поэтические средства, основывающиеся главным образом на их визуальной обращенности к глазу.

Для того чтобы объяснить западному читателю особенности применения идеографического метода в поэзии, Э. Паунд приводит следующий пример. «Мы выглянули в окно и увидели человека, наблюдающего за лошадью». Чтобы не утомлять читателя подробным пересказом, выделим основной смысл рассуждений Э. Паунда. По его утверждению, в иероглифическом аналоге английского предложения: «Человек видит лошадь» графическими средствами подчеркнут динамический характер ситуации. Для Паунда «китайская иероглифика есть нечто большее, чем набор произвольных символов (в отличие от фонетического письма – М. Г.). Она представляет собой зримое стенографическое изображение природных процессов. В алгебраической цифре или фонетически записанных словах отсутствует непосредственная связь между “вещью” и “знаком”: все зависит от конвенциональных договоренностей. Но китайская иероглифика непосредственно воспроизводит природные отношения». «Мысле-образ» (одно из паундовских определений идеограммы. – М. Г.) не только представлен иероглифами так же хорошо, как и фонетическими знаками, но более ярко и конкретно. Паунд подчеркивает, что в иероглифических знаках, соответствующих предложению: «Человек видит лошадь» и в знаке «человек» и в знаке «видеть» и в знаке «лошадь» присутствуют пиктографические изображения ног, что дает возможность китайской форме записи передавать континуальность и динамизм любой ситуации, достигая в процессе визуализации почти кинематографического эффекта.

По Паунду, единственное преимущество вербальной поэзии как искусства основано на ее обращенности к фундаментальной реальности времени. Китайская поэзия при этом идет дальше западной, имея возможность синтезировать сразу два важнейших элемента поэтического творчества: она объединяет визуальный эффект картины с подвижностью звука. По сравнению с западной поэзией, китайская более объективна и драматична. Когда мы читаем китайскую поэзию, то вместо манипуляций с ментальными абстракциями мы видим вещи, предоставленные их собственной судьбе.

Важнейшим аспектом паундовской концепции китайской иероглифики является тот факт, «что большая часть ключевых знаков в иероглифах сохраняют вербальную идею действия. Иероглифические радикалы – зримые стенограммы действий или процессов». Так, китайская идеограмма «говорить» изображается знаками рта с двумя словами и пламенем, выходящим из них, иероглиф, читающийся как «расти с трудом» изображается знаком травы со спутанными корнями.

Для Э. Паунда наиболее значимой особенностью идеограммы является ее способность выражать некоторые фундаментальные отношения между вещами. Так, например, идеограмма «однокашник», изображается знаками человека и огня. По Паунду, подлинных существительных или изолированных вещей в природе не существует, так же как не существует и чистого глагола, абстрактного движения. В реальности глаз видит существительное и глагол как единое целое: вещи в движении, движение в вещах, и китайская идеограмма наиболее близко подошла к тому, чтобы выражать подлинную сущность мира<sup>1</sup>.

Солнце, находящееся под пробивающимися ростками насаждений – весна.

Знак «солнца», запутавшийся в ветвях знака «дерева» – восток.

«Рисовое поле» плюс «борьба» равняется мужчина.

«Лодка» плюс «вода» равняется рябь на воде.

По утверждению Э. Паунда, грамматическая структура большинства современных западноевропейских языков сформировалась при значительном воздействии средневековой формальной логики, опиравшейся на абстрактные изолированные друг от друга концепты вещей и процессов. В рамках подобной системы вещи существовали в некоем интеллигибельном пространстве, взаимосвязи в котором определялись путем осуществления произвольного, с точки зрения Паунда, гипостазирования предельно обобщенных качеств объектов и утверждения статической завершенности мироздания. Но, по Паунду, природа не знает завершенности. Преимущество современной научной мысли над формальной логикой Средних веков заключается в том, что основной задачей научной мысли является приближение настолько близко, насколько это возможно к запутанным линиям действия природных сил, в их проявленной пульсации сквозь вещи. Подлинная мысль имеет дело не с бескровными концептами, но наблюдает движение вещей под микроскопом.

Как подчеркивает Э. Паунд, «в природе не существует отрицаний, не существует возможностей для передачи негативных сил. Само

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 10.

присутствие отрицательных предложений в языке казалось бы подтверждает взгляд формальных логиков, что утверждение является произвольным и субъективным актом. Мы можем утверждать ничто, но природа на это не способна»<sup>1</sup>.

Паунд отмечает, что современная наука опровергает концепции формальной логики: все явно негативные или разрушительные силы приведены в действие какими-либо позитивными энергиями. В европейских языках уже не отражается это свойство фундаментальной реальности, но, например, китайский иероглиф, читающийся как «потеряться в лесу», относится к утверждению о «не-существовании». В реальности, по Паунду, не существует чистого глагола-связки: наше слово «существовать» означает «стоять впереди», «показывать себя в определенном действии». Глагол –связка «есть» (is) происходит из индоевропейского корня «as» – «дышать», «быть» – из индоевропейского «bhu» – «расти».

Здесь следует обратить внимание на то, что в своих рассуждениях об языковых этимологиях Паунд подчеркивает связь индоевропейских и иероглифических значений с глагольными формами, отражающими процессы, динамику природных сил и их связь с жизненной конкретикой в противоположность западному языку, основанному на абстракциях.

Так, в китайском языке основной глагол, соответствующий английскому «is», не только означает «иметь что-либо», но демонстрирует словообразовательный процесс, выраженный в конкретной форме иероглифического знака, читающегося как «схватить рукой с луны». Данная идеограмма демонстрирует чистый символ прозаического анализа, преобразованный посредством магии в сияющий отблеск конкретной поэзии. Паунд утверждал, что «все нации создали свои наиболее яркие и живые литературы до того, как была изобретена грамматика. Более того, Природа как таковая не знает грамматики. Подобно Природе, китайские слова обладают жизненностью и пластичностью, потому что не знают разделения между “вещью” и “действием”. Китайский язык не знает грамматики. Сравнительно недавно иностранцы, европейцы и японцы начали подвергать интеллектуальной пытке этот живой язык, вынуждая его приспособляться к скудости их собственных дефиниций»<sup>2</sup>.

Одной из главных поэтических задач Э. Паунда было преодоление языковой абстрактности посредством обращения к китайским языковым и иероглифическим моделям. Так, он заключает, что по-английски, когда мы говорим «сиять» (to shine), мы вынуждены использовать глагол

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 14.

<sup>2</sup> Ibid. P. 16–17.

в инфинитиве, потому что он позволяет фиксировать абстрактное значение глагола без каких-либо дополнительных условий. Для передачи сходных значений в форме прилагательного или существительного используются слова *bright* и *luminosity*, которые, по сути, также являют собой определенные формы абстракций. Для того чтобы привязать слово «сияние» к какому-либо конкретному значению, мы должны оставить позади его формы прилагательного и глагола и произвольно отсечь от его действенного аспекта, используя слова «солнце» или «луна». Конечно, по Паунду, в природе не встречается ничего изолированного, «отсеченного», и образованные таким образом существительные все еще сохраняют свой абстрактный характер. Даже если мы создадим, утверждает Паунд, некое общеупотребительное слово, соответствующее одновременно глаголу «*shine*», прилагательному «*bright*» и существительному «*sun*», нам придется называть его «инфинитивом инфинитива» и оно будет представлять собой нечто предельно абстрактное, слишком несообразное для использования.

Для сравнения в китайском языке «сияние» обозначается одним словом «мин» или «мей». Его идеограмма содержит знак «солнце» вместе со знаком «луна». Оно может служить одновременно как глагол, существительное и прилагательное. Таким образом, иероглифически вы напишите «удел солнца и луны», если вы хотите сказать «сиятельный удел», «сиятельная судьба». Знаки «солнце-луна-судьба» – это естественно сиятельная судьба. По Паунду, «никакой путаницы реальных значений здесь быть не может, хотя тупоголовые ученые могут потратить целую неделю на то, чтобы решить, какую “часть речи” нам следует использовать при переводе этого ясного и очевидного символа с китайского на английский»<sup>1</sup>.

Как аргументирует Э. Паунд, «дело в том, что каждое иероглифически записанное китайское слово является, строго говоря, неким “подлежащим словом”, и вдобавок еще и не абстрактным. Оно не исключает частей речи, но объемлет их все, не является чем-то наподобие “ни существительное, ни глагол, ни прилагательное”, но скорее одновременно все сразу и на все времена»<sup>2</sup>.

Паунд пишет, что в процессе словообразования существительных из глаголов китайский язык опередил индоевропейские языки. Почти все санскритские корни, которые лежат в основе европейских языков, являются некими «праформами» глаголов, которые выражают характеристики деятельности чувственно наблюдаемой природы. Глагол должен быть

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 18.

<sup>2</sup> Ibid.

первичным фактом природы, так как действие и изменение есть все, что мы можем познавать в ней. В таком примитивном переходном предложении, как «крестьянин обмолачивает рис», агент и объект являются существительными лишь постольку, поскольку они обрамляют единство действия. «Крестьянин» и «рис» просто строгие термины, которые определяют границы «обмолачивания». Но сами по себе, отделенные от их функций в предложении, они представляют собой глаголы. «Крестьянин» это тот, кто «возделывает землю», а «рис» есть злак, растущий особым образом. Все эти семантические аспекты явственным образом отражены в китайской иероглифике. Во всех языках, включая и китайский, существительное изначально представляло собой «то, которое делает что-то», то, что представляет собой вербально выраженное действие. Таким образом, слово «тоон» произошло от индоевропейского корня «та», означающего «измеритель», а солнце от глагольной формы «порождать, производить что-то».

Следует подчеркнуть, что наиболее существенный аспект китайской идеограммы, по Э. Паунду, состоит не в том, что она представляет собой видимое стенографическое изображение действий и процессов, происходящих в природе. Китайский язык, по аргументации Паунда, был очень бедным языком, а китайская поэзия, кроме того, очень ограниченным искусством, если бы они были не в состоянии проникнуть сквозь очевидность вещей к невидимому. «Подлинная поэзия имеет дело не только с природными образами, но и возвышенными мыслями, духовными воздействиями и таинственными взаимодействиями. Большая часть истин природы надежно скрыта за мгновенными, недоступными непосредственному наблюдению процессами или в великой, непостижимой гармонии, в вибрациях, взаимосвязях, слишком грандиозных для обычного человека, но китайской поэзии удастся объединить мгновение и вечность в произведениях, исполненных подлинной красоты и силы»<sup>1</sup>.

Для заурядных западных умов, утверждает Паунд, которые верят, что мысль напрямую связана с логическими категориями и которые полностью отрицают дар непосредственного воображения, эти черты китайского искусства кажутся невозможными. Китайский язык с его специфическими чертами обладает способностью переходить от видимого к невидимому в рамках тех же процессов, что и у древних народов.

Этот процесс есть метафора, использование материальных образов для передачи нематериальных взаимодействий. Всецело тонкая субстанция речи основана на метафорическом субстрате. Абстрактные термины,

<sup>1</sup> Pound E., Fenollosa E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 22.

«добытые» с помощью этимологий, обнаруживают свои древние корни, все еще хранящие следы прямого действия. Но первозданные метафоры не имеют своим истоком произвольные субъективные процессы. Они возможны только потому, что следуют объективным линиям отношений в природе как таковой. Отношениям более действенным и более важным, чем вещи, с которыми они связаны.

Для Э. Паунда метафора есть выявление природной сущности и в то же время субстанция поэзии. Будет серьезной ошибкой полагать, подобно некоторым философам и специалистам по эстетике, что целью искусства и поэзии является всеобщее и абстрактное. Это искажение сущности искусства всецело основано на средневековой логике. Искусство и поэзия связаны с конкретным в природе, не с «раздельными рядами», «обособлениями», так как таких рядов попросту не существует. С точки зрения Паунда, поэзия превосходит прозу, потому что она представляет истину во всей ее природной конкретности с тем же запасом слов. Главная функция метафоры – быть подлинной субстанцией природы и языка. Поэзия всего лишь осознанно делает то, что древние народы совершали бессознательно.

Основной работой литератора, в его взаимодействии с языком и поэта особенно, является умение извлекать очертания древних метафор из современных слов. Поэт, имеющий дело в первую очередь с современным ему языком, не должен позволять ему окаменеть. Он должен вдохнуть новую жизнь в древние очертания истинных, интерпретативных метафор, которые диаметрально противоположны не истинным или орнаментальным метафорам<sup>1</sup>.

«Я верю, что китайская иероглифика не только впитала поэтическую субстанцию природы, воссоздавая тем самым вторичную структуру метафоры, но, кроме того, посредством своей ярко выраженной визуальности в состоянии сохранять первозданную творческую силу поэзии со значительно большей энергией, силой и ясностью, чем любая фонетическая речь»<sup>2</sup>.

Паунд отмечал, что современные западные языки утратили свою жизненную силу из-за того, что утилитарные, прикладные задачи вынуждают европейцев и американцев сводить все богатство языковых значений до минимума, обеспечивающего быстроту и точность понимания. В результате слово в языке существует в крайне узком, задаваемом чисто техническими потребностями пространстве смысла. Мы вынуждены ради

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 23.

<sup>2</sup> Ibid. P. 24.

быстроты и остроты восприятия сводить любое слово до его узкоспециальных значений.

По Паунду, «не удивительно, что природа все меньше и меньше перестает быть Раем и все больше и больше превращается в фабрику. Наша сущность – принятие наиболее вульгарных истолкований жизненных ситуаций. Последняя стадия подобного распада языка есть погребение набальзамированных мумий слов в наших словарях»<sup>1</sup>.

Как заключал Э. Паунд, один из главных недостатков фонетической речи заключается в одноплановости фонетических символов, их неспособности создавать и поддерживать на уровне формы более чем один уровень значения. «В форме фонетического символа не содержится практически ничего, что позволяло бы наглядно представить эмбриональную стадию его роста. Метафору невозможно обнаружить в его очертаниях. Между тем не следует забывать, что изначально под личностью понимали вовсе не душу, но, скорее, маску души. В процессе использования китайской иероглифики эти проблемы отпадают»<sup>2</sup>.

В китайской письменности, по Паунду, этимологии слов постоянно видимы. Иероглифика сохраняет первоначальный креативный импульс, наблюдаемый в его динамическом аспекте. Спустя тысячелетия очертания изначальных метафор все еще продолжают проступать сквозь позднейшие наслоения смыслов, и во многих случаях их значения остаются актуальными. Таким образом, слово, вместо того чтобы терять значения, «оскудевать смыслами», от столетия к столетию все больше их приобретает, достигая уровня почти осознанного просвечивания метафоры сквозь временные лингвистические пласты. Использование подобных идеографических символов в китайской философии и истории, в биографических произведениях и поэзии, по заключению Паунда, создает распространяющийся из смыслового центра «изначальной метафоры» «светоносный нимб значений». Разнообразные исторические примеры, которыми переполнены китайские анналы личного опыта, линии, сходящиеся в точке трагической кульминации, нравственный характер как воплощение фундаментальных принципов – все это благодаря идеографической форме предстает в уме с той одновременностью накопленных на протяжении истории совокупностью ценностей и смыслов, которую фонетическое письмо с трудом может достичь. Китайские идеограммы напоминают окровавленные боевые флаги, поднятые над полем битвы. Как констатировал Паунд, любой поэтический язык всегда вибрирует

<sup>1</sup> Pound E., Fenollosa E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 24.

<sup>2</sup> Ibid. P. 25.

вместе с каждым изменением своих обертонов в соответствии с природой, но китайский язык за счет возможностей, представляемых иероглификой, усиливает эту особенность до степени предельной интенсивности.

По Паунду, тирания средневековой логики обусловила в западной культуре негативную идею уподобления языка кирпичному заводу. На таком заводе слова подвергаются «обжигу» с помощью жестких единиц смысла или концептов. Далее они укладываются в ряды в соответствии с размером и потом на них наклеиваются ярлыки, определяющие их пригодность для будущего использования, состоящего в извлечении нескольких кирпичей, каждый из которых представляет собой конвенциональный ярлык, и укладки из них некоей стены под названием «предложение» с использованием «известкового раствора» утвердительного глагола связки «is» или отрицательного глагола связки «is not». Таким образом, по Паунду, мы можем получить такие превосходные и логически безупречные утверждения, как «самка бабуина не является конституционной ассамблеей».

В качестве примера оскудения языка под влиянием абстрактных логических концептов Паунд рассматривает «ряд вишневых деревьев». Из каждого объекта этого ряда мы продолжаем извлекать определенную совокупность абстрактных качеств, которые мы можем обозначить как «вишня» или «вишневость». Далее мы создаем некую вторую таблицу, в которую помещаем вишню рядом со сходными по качеству цвета концептами: вишня, роза, закат, ржавчина, фламинго. Из этого ряда мы выделяем общее всем перечисленным словам качество, уже предельно выхолощенное и лишенное всякой жизненной силы, и наклеиваем на него ярлык «красного» или «красности». Мы можем продолжать громоздить подобные пирамиды безжизненных абстракций, пока не достигнем их вершины под названием «бытие». Базисом подобной логической пирамиды будут «вещи», но «вещи» молчащие, не способные осознать самих себя, пока они не пройдут через руки «строителей пирамид». Подъем и спуск по такой логической пирамиде может быть проиллюстрирован следующим образом: мы берем некий концепт, находящийся на нижних уровнях пирамиды логических абстракций, такой как «вишня», и помещаем его под вышележащий концепт «красности» или «бордовости».

Фундаментальный недостаток такой языковой системы согласно Э. Паунду есть ее неспособность в самой структуре языка репрезентировать какие-либо изменения или процессы роста. Возможно, именно поэтому, считает Паунд, сама идея эволюционного изменения возникла в Европе лишь на позднем этапе ее культурной истории. Она просто не могла появиться до тех пор, пока не была поставлена под вопрос

ценность глубоко укоренившейся в языке и мышлении системы логических классификаций.

Еще больший недостаток абстрактной логической системы, по Паунду, состоит в невозможности отражать любые виды взаимодействий между объектами и передавать множественность присущих им функций. По аргументации Паунда, языковая система, представляющая собой статическую пирамиду изолированных друг от друга абстрактных концептов, не адекватна миру природы как миру не статики, а динамики, не изолированного существования, но тесных взаимосвязей. Подлинный язык должен демонстрировать вещи, существующие в неразрывной связи с их функциями. Основой такого языка будут не существительные и прилагательные, а специальные формы глаголов. Подлинная формулой мысли будет: «Вишневое дерево есть все, что оно осуществляет», то есть совокупность внешних и внутренних процессов и взаимосвязей.

По утверждению Э. Паунда, «мы не можем представить все богатство природы простым суммированием, складыванием предложений. Работа поэтической мысли осуществляется посредством аккумуляции в одной фразе нескольких уровней значения и смысловых сцеплений, которые должны как бы “просвечивать” сквозь нее. Китайский иероглиф обладает способностью словно бы концентрировать чистую энергию языка как таковую»<sup>1</sup>.

Паунд заключал, что следует всячески избавляться от укоренившейся в языке предельной узости значений, приписывающихся словам в коммерческих словарях. Следует стремиться, насколько это возможно, сохранять их метафорические обертоны. Не только китайские иероглифы, но и множество древних англо-саксонских и латинских глаголов дают возможность осознать наиболее индивидуальные характеристики силы. Сила их воздействия основана на восприятии природы как неиссякаемого кладезя сил и энергий. Мы не должны говорить, что вещи видятся или появляются или возникают, но что они осуществляются. Воля есть фундамент нашего языка. Мы застаем Демиурга за работой.

Паунду было известно мнение лингвистов, что пиктографический, собственно изобразительный смысл большинства китайских иероглифов уже невозможно проследить, и даже китайские лексикографы признают, что комбинации визуальных знаков часто обладают только фонетическим значением. Данное истолкование иероглифики оказывается для него неприемлемым, так как «подобное мгновенное подразделение идеи не могло бы возникнуть в качестве набора изолированных абстрактных

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 28.

звуков, не опираясь на какой-либо зримый аспект»<sup>1</sup>. По Паунду, это противоречит принципу эволюции. Комплекс идей развивается постепенно, вместе с силой, объединяющей его в единое целое. Малочисленность звуков в китайском языке не дает возможность фонетике выступить в качестве подобной объединяющей силы. Также немислимо, чтобы формирование семантического поля языка было завершено в одно мгновение и изначально обладало исчерпывающей полнотой цифровых кодировок книг по бухучету. Слова чужого языка иногда напоминают китайские идеограммы своей неопределенностью звучания и смысла.

Метафора в большинстве случаев возникает там, где мы уже не в состоянии проследить ее истоки. Большинство наших собственных этимологий уже утрачено. Бесплезно принимать невежество династии Хань за всеведение. Неправда, как утверждал профессор Легг, что изначальный изобразительный аспект иероглифа не принимался во внимание в процессе формирования абстрактного мышления. Утверждать подобное – очевидная ошибка. Мы уже видели, что наши европейские языки имеют в своей основе несколько очевидных фонетических глаголов, возникших как результат метафорической деривации. Еще более обширная и устойчивая структура возникла в китайском языке посредством метафорических композиций. Подобный изобразительный подход, безразлично, основывается он на китайских примерах или нет, мог бы стать идеальным языком мира.

Суммируя идеи Паунда, высказанные им в «Китайском иероглифе как средстве поэзии», можно сказать, что концепция иероглифики, из которой исходили Фенолоса и вслед за ним Э. Паунд, основывалась на восприятии китайского иероглифа как идеограммы, являющейся по своей сути стилизованной картиной или изображением объекта (идеи, концепта), репрезентирующей их. По словам отечественного синоведа В.В. Малявина, «китайская иероглифика для Фенолосы являлась ближайшим подобием аутентичного языка, который не есть транскрипция одномерной в своей логичности мысли, но непосредственное воспроизведение всего комплекса естественных связей вещей»<sup>2</sup>.

В китайской иероглифике для Паунда и Фенолосы была важна сохранившаяся, с их точки зрения, связь с фундаментальной реальностью. В «Китайском иероглифе как средстве поэзии» Фенолоса также подчеркивает одномерность, одноплановость западных языков, приобретающих все более абстрактный и специализированный характер: «Языки

<sup>1</sup> Pound E., Fenolloza E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry. P. 30.

<sup>2</sup> Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток – Запад. С. 249.

сегодня, – писал Феноллоса, – тощи и стерильны, потому что мы все меньше вдумываемся в них. Мы вынуждены, ради быстроты и точности, приписывать каждому слову как можно более узкий смысл... Только ученые и поэты мучительно нащупывают нити наших этимологий и, насколько в их силах, воссоздают нашу речь из забытых фрагментов»<sup>1</sup>.

Абстрактность и одномерность западных языков канадский исследователь форм и способов коммуникации М. Маклюен связывал с унифицирующим и гомогенизирующим воздействием печатных технологий. Анализируя тезисы Маклюена и сравнивая их с рассуждениями Э. Паунда в «Китайском иероглифе», мы видим, что одна из основных проблем культуры XX века была связана с обеднением содержания языка, вызванным жесткой фиксацией семантики слова, связанным, в первую очередь, с прагматическими потребностями развивающегося западноевропейского общества. Как писал Маклюен, «медиевисты утверждают, что в средние века словарь латинского языка был невозможен, поскольку средневековый автор был совершенно свободен в определении своих терминов, сообразовывая их лишь с меняющимся живым контекстом. Ему бы попросту не пришло в голову, что значение слова может быть закреплено с помощью какого-нибудь лексикона. Подобным образом до появления письма слова не имели ни внешних “знаков”, ни значений. Слово “дуб” и есть дуб, скажет человек, не владеющий письмом, иначе как бы оно могло называть дуб?»<sup>2</sup>

Здесь уместно напомнить высказывание Э. Паунда о словарях-гробницах, в которых хранятся набальзамированные мумии умерших слов.

Западные языки и письменность утратили прямую связь с вещами. В своей интерпретации китайской иероглифики Феноллоса и Паунд были скорее архаистами и замечательным образом напоминали Ф. Бэкона и сэра Томаса Брауна, которые считали, что открытие Западом китайской культуры может помочь обрести первозданный, до Вавилонского столпотворения, язык, превосходивший все ныне существующие, так как еще не ушел так далеко от самих вещей, когда сущность и слово, означаемое и означающее, фактически совпадали.

<sup>1</sup> Цит. по: *Малевич В.В.* Китайские импровизации Паунда // Восток – Запад. С. 249.

<sup>2</sup> *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / Пер. с англ. Киев: Ника-Центр, 2003. С. 336–337. В сноске дается написание фамилии Мак-Люэн как в печатном издании, в тексте используется современная транскрипция его фамилии.

Феноллоса и Паунд считали, что китайский иероглиф является «первичной метафорой», и эта идея является для них одной из важнейших; поэт творит, используя первичные, изначальные образы, содержащиеся в его разуме. Иероглифика, по сути, является «сокровищницей» таких изначальных образов, «примитивных метафор». Феноллоса писал, «что “примитивные метафоры” возникают не из субъективных процессов. Они возможны потому, что следуют объективным линиям отношений в самой природе. Отношения более реальны и важны, чем вещи, которые они соотносят»<sup>1</sup>.

С точки зрения Э. Майнера, для Паунда, занятого поиском оригинальных образов и метафор в английском языке, метафор образов, мыслей, цветов и звуков, представленных посредством 26 букв алфавита, возможность открытия мира, который даст возможность образам, репрезентируемым звуковой речью, визуализироваться, как бы удвоиться посредством идеограммы, должна была превратить иероглифику в «дивный новый мир», содержащий уже заданные сущностные образы. Используя собственный пример Паунда из мира природы: «если ястреб может означать только и только птицу для флегматичного читателя и иметь высокие коннотативные значения в имажистской поэме, какие дополнительные богатства смыслов могут раскрыться, если слово “ястреб” не будет произноситься по буквам “я-с-т-р-е-б”, но будет зафиксировано как изображение (приведен иероглиф), где правый компонент иероглифа означает птицу, а левый означает “семью” или “клан”»<sup>2</sup>.

Причины, по которым Паунд стал таким энтузиастом идеографических аспектов китайской письменности, достаточно очевидны: он перевел свои концепции поэтического образа в новое измерение. Как заключает Э. Майнер, мы должны помнить, что Паунд определял образ как «интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг». Образ для Паунда – образ не только чувственно-эмоциональный, но также интеллектуальный комплекс. Вследствие этого абстрактные качества китайско-японских иероглифов – абстрактные, поскольку они выступают только как знаки вещей, которые они репрезентируют, объединяются вместе с чувственными аспектами, также представленными в них и нравящиеся в стилизованных конструкциях иероглифов сами по себе.

По Феноллосе, подлинный поэт совершает акты непрерывного «воскрешения» древних, «примитивных» метафор, позволяя им существовать в языке в обновленном виде.

<sup>1</sup> Цит. по: *Малявин В.В.* Китайские импровизации Паунда. С. 250.

<sup>2</sup> Цит. по: *Miner E.* The Japanese Tradition in British and American Literature. P. 130.

С точки зрения большинства специалистов по китайской иероглифике, понимание Феноллосой и Паундом иероглифа как идеограммы было неверным. (См. Miner 1955, Малявин, 1982). Наиболее распространенная точка зрения среди большинства ученых в настоящее время сводится к тому, что мы не в состоянии отправиться в прошлое достаточно далеко до того момента, когда китайский иероглиф был магической репрезентацией некоего объекта. Возможно, что китайский иероглиф и обладал идеографической природой в доисторические времена. Современные иероглифы не содержат и им не придается живописно-изобразительного значения, и на письме не учитывается их рисуночный характер. Относительно мнения Феноллосы и Паунда, что китайские иероглифы есть хранилища «первозданных метафор», Э. Майнер замечает, что любой человек, достигший хоть какой-то беглости при чтении и письме по-китайски или по-японски, может подтвердить, что в процессе использования языка идеографические аспекты иероглифа осознаются не больше, чем греческие и латинские корни в английском языке<sup>1</sup>.

Майнер добавляет, что семантическая проблема языка, особенно поэтического языка, состоит в том, что понимание было бы невыносимо сложным, если бы языковое значение включало бы в себя все «мертвые метафоры» или зримые идеографические компоненты иероглифа в их первозданной чистоте.

Многие ученые, отмечавшие также несообразную латинизацию Паундом китайских иероглифов, заметили также, что некоторые иероглифы в публикациях Паунда напечатаны в перевернутом виде и т.д. В.В. Малявин подчеркивает, что «идеограммы в собственном смысле слова составляют лишь незначительную часть китайских иероглифов. Во всяком случае, высшее выражение картинно-импрессионистского потенциала иероглифического письма в Китае – искусство каллиграфии – не имело ничего общего с идеографическим анализом знаков. Наконец, пиктографическое прочтение иероглифа совершенно не передаваемо в алфавитном письме. Если, к примеру, идеограмма «восток» являет нам картину солнца, встающего из-за дерева, ни один западный поэт не сможет графически изобразить ее средствами своего языка»<sup>2</sup>.

Несмотря на справедливость и обоснованность упреков, высказанных Паунду по поводу его интерпретации иероглифов, его достижения и неудачи должны оцениваться не в соответствии с логикой научного дискурса,

<sup>1</sup> Цит. по: *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature.* P. 129.

<sup>2</sup> *Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда.* С. 250.

а поэтического творчества. Интерпретируя иероглиф, Паунд двигался в сторону абсолютно нового вида метафоры.

По мнению Э. Майнера, наиболее интересные иллюстрации паундовской адаптации иероглифа к поэтической технике «суперпозиционного образа» можно обнаружить в «Cantos». В Canto LXXVII мы можем прочитать:

вещи конечны и ограничены и имеют начало  
Знать, что предшествует (дан иероглиф) и что воспоследует  
(дан иероглиф),  
значит, сопутствовать постижению изменений.

Э. Майнер пишет, что в этом стихотворении Э. Паунд использует два иероглифа, которые репрезентируют идеи «предшествования» и «следования» точно таким же образом, как если бы они были «суперпозиционными образами», воплощающими абстрактные концепты «предшествования» и «следования» с помощью визуализации. Более красивым, но и более сложным примером является использование иероглифа в Canto LXXIV:

Ящерица спасла меня  
Дикие птицы не станут есть белый хлеб  
с горы Тайшань на закате  
Каррарский мрамор для башни  
и этот день просторы открыты  
для Каннон всех наслаждений  
Линус, Клетус, Клемент – молитвенники  
Великий скарабей примостился в алтаре  
Слабое зеленое сияние чуть пробивается сквозь его панцырь  
Вспаханное священное поле  
и размотанные коконы шелковичных червей  
В Свете Света Добродетель  
«Святой Свет» сказал Эриугена Скотус  
то же говорил и Шунь на горе Тайшань  
и Зал аскезы  
как с начала чудес  
Святой Дух, Утешитель, что был явлен в Яо,  
как и в Ю, усмирители вод.

По словам проф. Майнера, в этом пассаже две нити метафор: образность ящерицы и скарабея и образность света. Отрывок начинается с описания животных рядом с рассказчиком, предполагающим, возможно,

библейскую легенду об Илии, ищущем еду в пустыне, и образы ящерицы и птиц, превращающихся в священного скарабея, излучающего зеленовато-золотистое сияние на алтаре. Сияние, наполненный светом скарабей, закопанный под землю для получения хорошего урожая в священных полях, превращается в шелковичного червя. Образность стихотворения предполагает сакральность благоприятного света.

Метафора света развивается из идеограммы, использованной в качестве «суперпозиционного образа» (дан иероглиф), которая составлена из радикалов «солнца» и «луны», означает «рассветать» или «открываться», а в соответствии с концепцией Паунда «восприятие и отражение умопостигаемого света». Таким образом, одна из главных идей стихотворения – идея духовного возрождения или света, как выявления духовной силы. Иоанну Скотту Эриугене приписывается высказывание о том, «что все вещи существуют постольку, поскольку они выявляют свет». То же самое мог бы сказать и Шунь, первопредок и идеал справедливого правления. Духовный Свет проявляется как Параклет, Святой Дух, нисходящий с небес, представленный в Яо, обладавшим истинным знанием небесных принципов. В *Canto LIII* мы читаем:

Яо подобен солнцу и дождю  
Он знает, что вот та звезда указывает на солнцестояние  
А вот та отмечает середину лета.

Этот духовный свет также представлен в сострадательном Шуне, верховном правителе и в «культурном герое» Ю, «усмирителе вод». Яо, Шунь и Ю были древними правителями, служившими примером идеальных государей, а также манифестациями основных добродетелей.

Главное, по утверждению Э. Майнера, что иероглиф «мин» (дан иероглиф), яркость солнца и луны, духовного рассвета, является «суперпозиционной идеограммой», которая действует в качестве объединяющего образа для различных частей этого стихотворения<sup>1</sup>.

Более простой, по словам Э. Майнера, иллюстрацией того, как Паунд использовал идеограмму в качестве поэтического образа, служит отрывок из прозаического сочинения Паунда «Путеводитель по Культуре», где он демонстрирует свой способ использования «имиджа» на основе примера, взятого из японской культуры. Э. Паунд писал: «Понятие цивилизации следует формулировать таким образом: определяя это идеографически, мы можем начать со “Слушания благовоний”». Этот ритуал демонстрирует высокий уровень развития цивилизации. При императорском дворе

<sup>1</sup> *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. P. 133.*

в Японии придворные возжигали благовония, в одном случае возжигалась одна разновидность, в другом другая или создавались смешанные композиции. Суть игры заключалась в том, чтобы угадать компоненты благовоний и написать соответствующее стихотворение. Такое развлечение не для олухов и неучей»<sup>1</sup>.

В этом отрывке Паунд преобразовывает свою концепцию «идеограммы»: как раз «идеограмма» превращается в «образ», а образ становится примером из японской культуры. Интересно, замечает Майнер, что Паунд допускает здесь довольно курьезную ошибку. Два японских омонима «кику», которые пишутся двумя разными иероглифами, у Паунда объединены. Один обозначает «слушать», другой «обонять» или «вкус».

Занимаясь анализом адаптации китайской иероглифики к европейской поэзии, осуществленной Паундом, важно помнить, что включение тех или иных элементов японской или китайской поэтической техники в стихотворение не было для него самоцелью. В процессе заимствования из японской культуры Паунд решал свою главную поэтическую задачу – достижения максимальной выразительности и суггестивности стихотворения путем усиления «суперпозиционного образа». Японская поэзия хайку, китайский иероглиф, все эти элементы дальневосточной культуры, инкорпорированные в его стихи, подкрепляли и обосновывали его теоретические размышления о средствах имажистской поэзии.

В драмах классического японского театра «Но» Паунд нашел высшее обоснование для своей концепции «суперпозиционного образа». На основе драматургии «Но» Паунд осуществил грандиозный синтез техники хайку, китайского иероглифа, классической японской драматургии и собственных поэтических концепций «стихотворений одного имиджа» и «суперпозиционного образа». Изучение поэзии «хайку» привело Паунда к открытию «суперпозиционной» техники и стихотворения «одного имиджа», но он осознавал, что западный поэт, ограничивающий себя семнадцатью слогами, вряд ли с полным правом может называть себя поэтом. Пьесы «Но» предоставили ему пример возможности длинной имажистской поэмы «одного имиджа».

Паунд писал: «Часто меня спрашивают, может ли существовать длинное имажистское или вртуистское стихотворение. Японцы, придумавшие “хайку”, также создали пьесы “ногаку”. В лучшей из “ногаку” пьесы

<sup>1</sup> Цит. по: *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature.*  
Р. 134.

порой целиком состоит из одного образа. Точнее, она сосредоточена вокруг одного образа. Ее единство заключено в одном образе, усиленном развитием сюжета и музыкой. Не имею ничего против длинного вортуйстского стихотворения»<sup>1</sup>. Паунд подчеркивал, что пьесы «Но», по сути, представляют собой художественное воплощение того, что называется Единством Образа. По крайней мере, лучшие пьесы построены на основе принципа усиления единого образа, как, например, красные кленовые листья или полет белоснежных снежинок в «Нисикиги», сосны в «Такасаго», серо-голубые волны в «Сума Гэндзи», одеяние из перьев в пьесе того же названия, «Хагоромо».

В Cantos Паунд осуществляет синтез многих культурных традиций и поэтических техник, как, например, в приведенном ниже отрывке:

ХАРИТЕЗ возможно легкий ветерок  
мачта, которую он держит в левой руке  
мягкий ветерок, напоминающий Каннон  
тайна, заставляющая забывать о временах и сезонах  
но этот ветерок принес ее сюда a la marina  
на огромной раковине, рожденную из морской пены  
nautilus biancastra  
Отнюдь не упорядоченное восхождение Данте  
Но как ветер, внезапно меняющий направление  
Tira libeccio tira libeccio  
Теперь Гэндзи в Сума  
и мятущийся ветер, и плот качает как щепку  
и голоса.

В приведенном отрывке Паунд обращается ко многим культурам и литературам, но столь разнородный материал обретает в этом стихотворении единство на основе образа, найденного им в театре «Но», образа голубовато-серых волн из пьесы «Сума Гэндзи», позволяющего объединить в одном стихотворении бодхисаттву Каннон, божество милосердия в буддизме, пеннорожденную Афродиту, скитальца Одиссея и дантовское восхождение к райским сферам.

Принцип «объединяющего образа» в «Песнях» дает возможность сгруппировать огромное количество легенд, сказаний, сюжетов из произведений мировой литературы, примеров из истории вокруг нескольких фундаментальных архетипов, как в вышеприведенном отрывке, где Венера и Каннон сливаются воедино. Метод объединения различных материалов

<sup>1</sup> Паунд Э. Вортуизм. С. 373.

посредством значимых архетипов был также, по словам проф. Майнера, заимствован Паундом из японской литературы. Роль архетипических, значимых образов в «Песнях» очень значительна. Синолог В.В. Малявин очень точно подметил, что «дискурсивная функция образа сводится у Паунда к минимуму и зачастую вообще неразличима... В «Песнях» нередко можно наблюдать, как описательные пассажи различной длины выливаются в насыщенный образ, контрастирующий с повествованием и метафорически завершающий его. Часто Паунд «над-ставляет» к английскому тексту иноязычные фрагменты, заставляя звучать тем самым не просто слово, но саму фактуру языка»<sup>1</sup>.

Тем самым получается, что древнегреческие, латинские, старофранцузские и итальянские слова, вставляемые или «над-ставляемые» Паундом в стихотворения, выполняют ту же функцию, что и китайский иероглиф. Их задача усилить образы, придать стихотворению качество суггестивности, обеспечить возможность синестетического восприятия поэзии.

Окончательный синтез поэтических техник, заимствованных из поэзии хайку и пьес театра «Но» с принципами «стихотворения одного имиджа», «суперпозиционного образа» и иероглифического коллажа, был осуществлен Паундом в так называемых «конфуцианских» «Песнях». Так, образность «конфуцианских» стихотворений и использование в них приемов иероглифических коллажей дают возможность говорить о том, что образы в обычном литературном смысле уступают в них «интеллектуальным и эмоциональным совокупностям в единый миг». В этом отношении весьма репрезентативно Santo XIII, первое «конфуцианское» стихотворение из этого цикла.

И Он говорил:

Любой может впасть в крайность

Легко промахнуться мимо цели

Тяжело твердо придерживаться меры.

Объединяющей данное стихотворение метафорой является метафора «Срединного Пути» или «золотой середины» из «Бесед и суждений» Конфуция, которая представлена иероглифом «chung» (дан иероглиф), означающим «срединный», «центр», «мера», а в паундовской интерпретации еще и «точка опоры». Далее идеограмма появляется в одной из строф данного стихотворения в качестве «суперпозиционного образа», выполняя при этом дополнительную функцию «объединяющей метафоры»:

<sup>1</sup> Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда. С. 254.

Американцы на выборах намного быстрее поддаются коррупции  
 чем я думал в 74  
 мошенническое использование слов «монархия» и «республика»  
 Я стою в Середине. (дан иероглиф)  
 Этот образ еще более распространен в Cantos LXXVII и LXXXIV:  
 Некий образ к которому вещи стремятся вернуться:  
 «Точка Опоры» (дан иероглиф)  
 В Середине  
 Так или иначе «Опора» или Горизонталь  
 Джон Адамс, Братья Адамс  
 вот наша духовная норма.  
 наш (дан иероглиф)  
 кому мы отдаем дань уважения<sup>1</sup>.

По словам Э. Майнера, экскурс по культурным мирам различных цивилизаций заканчивается в «Песнях» тем, что поэт отдает дань уважения американским политическим деятелям с помощью китайского иероглифа (идеограммы), выражающего китайский, но одновременно и универсальный этический идеал с помощью техники, заимствованной из японской поэзии и драмы, посредством образа, являющегося одновременно и «суперпозиционным имиджем» и «объединяющей метафорой», это, как остроумно замечает Э. Майнер, «наша духовная норма».

#### 3.4. СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН: КИТАЙСКИЙ ИЕРОГЛИФ «В КАДРЕ» И «ЗА КАДРОМ»

В процессе анализа рецепции дальневосточной идеограммы в европейской культуре невозможно обойти стороной размышления великого режиссера и теоретика кино С. Эйзенштейна, посвященные природе китайского и японского иероглифа. Один из крупнейших специалистов по творчеству С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов, писал, что сопоставление занятий иероглификой Эйзенштейна и менее профессионального интереса к ней у крупных писателей – его современников – Клоделя и Эзры Паунда. Паунда может оказаться очень плодотворным в плане того, как понималась восточная иероглифика в европейской культуре первой четверти XX века.

По мнению Э. Майнера, размышляя об эйзенштейновской теории иероглифа, можно сказать, что он разделял с Э. Паундом ошибочную теорию иероглифа как идеограммы. Идеограмма для Эйзенштейна –

<sup>1</sup> *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. P. 158.*

«изобразительно-интеллектуальный знак», весьма напоминающий паундовскую дефиницию иероглифа как «интеллектуального и эмоционального комплекса». Подобно Паунду, он трактовал иероглиф как «образ-имидж», как средство конденсации и прямой передачи значения (смысла). Для Эйзенштейна дальневосточная иероглифика – наиболее эффективный путь к решению одной из главных проблем кинематографа: использования как можно более лаконичных средств в процессе визуальной интерпретации абстрактных концептов.

Идеографический метод Эйзенштейна был основан на принципе единого образа, способного обеспечить связь между различными уровнями художественного текста, его темами и мотивами. И для Паунда, и для Эйзенштейна иероглиф являлся одним из важнейших средств передачи интеллектуальной и эмоциональной когерентности в связи с разнообразными элементами их собственного искусства.

Для Эйзенштейна одной из главных проблем современного кинематографа была проблема монтажа. При этом он считал, что обращение к дальневосточному искусству и письменности может помочь решить ряд важнейших художественных задач. Проблематика достижения максимальной выразительности с помощью средств монтажа и анализ тех средств, которые в этой связи могут предоставить западному режиссеру японское искусство и китайская иероглифика, составляет содержание одной из важнейших в этом отношении статей С.Эйзенштейна – «За кадром».

Как пишет Вяч. Вс. Иванов, дальневосточная иероглифика была предметом давних занятий Эйзенштейна. «В своих воспоминаниях Эйзенштейн пишет, что в начале 20-х годов он поступил на отделение восточных языков Академии Генерального штаба для того чтобы попасть в Москву и иметь возможность заниматься искусством». Об Эйзенштейне – начинающем японоведе – можно судить не только по этим его рассказам, но и по сохранившимся его тетрадям. Описание своих лингвистических мучений Эйзенштейн заканчивает словами: «Именно этот “необычайный” ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа»<sup>1</sup>.

В программной статье «За кадром» Эйзенштейн утверждает, что принцип монтажа лежит в основе японской художественной культуры и письменности. Наиболее ярко принцип монтажа проявляется, по словам Эйзенштейна, в дальневосточной иероглифике. Для Эйзенштейна в иероглифике наиболее важным оказывается ее способность визуальной

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток – Запад. С. 279.

репрезентации абстрактных понятий с помощью монтажа изобразительных элементов: «Дело в том, что совокупность... скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух «изобразимых» достигается начертание графически неизобразимого. Например:

изображение воды и глаза означает – «плакать»,  
изображение уха около рисунка дверей – «слушать»,  
собака и рот – «лаять»,  
рот и дитя – «кричать»,  
рот и птица – «петь»,  
нож и сердце – «печаль» и т.д.  
Да ведь это же монтаж!!»<sup>1</sup>

Иероглиф дает возможность «наибольшей лаконики зрительного изложения отвлеченных понятий». Центральным пунктом этой теории является нелинейный монтаж «нейтральных в смысловом отношении, изобразительных кадров, в осмысленные контексты и ряды». С помощью иероглифа Эйзенштейн пытается уйти от принципа линейного монтажа, который отстаивал, например Л. Кулешов, утверждая, что «если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей кинематографической цепи, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами – знаками, как кирпичиками»<sup>2</sup>.

В соответствии с этим отрывком Кулешов выступает в качестве режиссера, мыслящего в рамках классической европейской парадигмы, в рамках которой текст состоит из абстрактных нейтральных элементов, являющихся дискретными и связанными друг с другом принципом последовательной связи. Эйзенштейн делает программное заявление, утверждая, что «кадр вовсе не элемент монтажа. Кадр – ячейка монтажа. По ту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр – монтаж. Чем же характеризуется монтаж, а следственно, и его эмбрион – кадр? Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром // [http://metaphor.nsu.ru/eisenstein\\_beyond.htm](http://metaphor.nsu.ru/eisenstein_beyond.htm)  
[Интернет-ресурс. С. 2].

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

Приверженцы классической «картины мира» рассматривали монтаж как «сцепление кусков», то есть «последовательный» тип связи между элементами художественного текста. Эйзенштейн отстаивает принцип конфликта как одновременной связи между частями произведения, дающего возможность целостного и многопланового прочтения художественного образа. По Эйзенштейну получается, что «кинематографичны: конфликт графических направлений (линий), конфликт планов (между собой), конфликт объемов, конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью), конфликт пространств и т.д.»<sup>1</sup>.

Фонетический текст с его последовательным типом связи абстрактных дискретных элементов не может выступать в качестве образца для монтажа в современном интеллектуальном кино. Именно идеограмма воплощает принцип, на основе которого различные элементы целого образуют некое высшее единство, целостный образ, воспринимаемый синестетически.

Монтажный метод Эйзенштейна очень близко напоминает техники «суперпозиционного имиджа» и «монообразного» стихотворения Э. Паунда. Не случайно, что они оба обратили внимание не только на иероглиф, но и на японскую поэзию «хайку». Эйзенштейн писал, что «Япония обладает самым лаконичным видом поэзии: “хай-кай” (возникшее в начале XII века) и “танка”. Они – почти перенесенная во фразеологию иероглифика. И даже половина их достоинства расценивается каллиграфичностью их начертания. Метод их решения вполне аналогичен. Этот метод, который в иероглифике является средством лаконического запечатлевания отвлеченного понятия, перенесенный в словесное изложение, родит такую же лаконику заостренной образности»<sup>2</sup>. Мы уже отмечали, как Паунд в работе «Путеводитель по культуре» использовал идеограмму в качестве поэтического образа на примере его трактовки понятия «цивилизация». Паунд, как мы помним, для того чтобы определить понятие цивилизации, использует не абстрактную дефиницию, а живые, яркие образы высокоинтеллектуальных развлечений японских придворных, заимствованные из истории японской культуры. Рассуждая о взаимосвязи поэзии хайку и идеограммы, Эйзенштейн отмечает, что «метод, свернутый в суровое сочетание знаков, высекает в их столкновении сухую определенность понятия... Формула – понятие, упышняясь, разворачиваясь на материале, превращается в образ-форму»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> Там же.

Для Паунда и Эйзенштейна идеограмма была примером, позволяющим художнику осуществить встречу сразу нескольких модусов реальности в единой материальной точке-образе. Эйзенштейн подчеркивал, что в идеограмме «простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического. И если здесь расплываются остро отточенные края интеллектуальной формулировки понятия сопоставления иероглифов, то оно несоизмеримо расцветет в своей эмоциональности»<sup>1</sup>.

Именно в стремлении уйти от чрезмерного интеллектуализма и абстрактности западного искусства Паунд и Эйзенштейн в своих теоретических работах постоянно подчеркивали значение для современного искусства конкретного чувственного Образа. Эйзенштейн описывает методы обучения рисованию в Японии, отмечая, что они являются по сути монтажными приемами, построенными на принципе акцентирования целостного, чувственно воспринимаемого образа. «Наша школа – отрицательный метод пространственной организации явления перед объективом: от “постановки” эпизода до возведения перед объективом буквальных столпотворений вавилонских. И японцы – другой метод – “взятости” аппаратом, организации через него. Вырубание куска действительности средствами объектива»<sup>2</sup>.

Идеографический метод для Эйзенштейна и Паунда дает возможность идеального синтеза частей и элементов художественного произведения. Анализируя гравюры знаменитого японского художника Сяраку и сопоставляя их художественную технику с идеограммой, Эйзенштейн замечает, что в их основе лежит общий принцип, «в то время как каждая отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего натурализма, общее композиционное их сопоставление подчинено только чисто смысловому заданию. Он брал за норму пропорций квинтэссенцию психологической выразительности»<sup>3</sup>.

Сопоставляя художественную технику Сяраку, идеографический метод, а также исполнительские приемы японского театра Кабуки и кинематографического монтажа, Эйзенштейн выделяет в качестве значимого аспекта всех этих видов искусства и культуры возможность синтеза самостоятельно существующих элементов в единое художественное и смысловое целое. Он писал: «Не то же ли это, что делает иероглиф, сопоставляя самостоятельный “рот” и безотносительного “ребенка” для

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром. С. 3.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

<sup>3</sup> Kurth J. Sharaku. München, 1922. Цит. по: Там же. С. 4.

смыслового выражения “крика”? И не то же ли мы делаем во времени, как он в единовременно, вызывая чудовищную диспропорцию частей нормально протекающего события, когда мы его внезапно членим на “крупно схваченные руки”, “средние планы борьбы” и “совсем крупные вытаращенные глаза”, делая монтажную разбивку события на планы?! Глаз вдвое больше человека в полный рост?! И из сопоставления этих чудовищных несуразностей мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте, в нашей установке по отношению к явлению»<sup>1</sup>.

В творчестве Э. Паунда принцип монтажа, метод иероглифического коллажа, изобретателем которого он был, фактически смыкается с техниками «суперпозиции» и «монообразного стихотворения». Создавая стихотворение, в котором могут соединяться, казалось, несоединимые элементы различных культур: греческая Афродита и бодхисаттва Каннон, американский солдат, угнавший грузовик и неупокоенный дух японской придворной дамы Рокудзэ из пьесы «Но» «Аои-но уэ», «греческое мошенничество» под Троей и благородный японский воин Кумагаи, Паунд находит возможность объединить их на основе «суперпозиционного образа». При этом, как у С. Эйзенштейна, «общее композиционное их сопоставление подчинено чисто смысловому заданию». Идеограмма в этом случае выступает и в качестве «суперпозиционного образа», стягивая элементы разных культур в единое целое, и обеспечивает синестетическое восприятие стихотворения.

Репрезентацию того же художественного принципа идеограммы Эйзенштейн увидел и в японских классических театрах Дзэрури и Кабуки, в частности, таком исполнительском приеме, как «техника разложенной игры». Он пишет: «Так, премьер на женские роли, Сиоцио, гастролировавшей в Москве труппы Кабуки, изображая умирающую девушку в “Ваятеле масок”, проводил ее на совершенно разомкнутых друг с другом кусках игры. Игра одной правой рукой. Игра одной ногой. Игра только шеей и головой. Весь процесс общей предсмертной агонии был разят на сольные отыгрышания каждой “партии” врозь; партии ног, партии рук, партии головы. Разложенность на планы»<sup>2</sup>.

В этом случае актер Кабуки выступает, как писал Л. Пронко, в качестве «подлинного иероглифа», объединяя «разомкнутые друг с другом» и довольно самостоятельные куски игры в единый образ умирающей девушки.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

В трудах Эйзенштейна, посвященных различным аспектам японского искусства, заимствование которых может оказаться плодотворным для европейской художественной культуры, прослеживаются очевидные параллели между его интересом к идеограмме и исполнительской техникой театра Кабуки.

Действительно, при внимательном изучении материалов, посвященных театру Кабуки в классических работах Л. Пронко и Э. Эрнста (см. Пронко, Эрнст), можно увидеть, как в различных типах исполнительской техники Кабуки осуществляется подлинное воплощение идеограммы в сценическом действе.

Очень интересные примеры представлены в уже цитировавшейся выше статье Л. Пронко «Кабуки: знак, символ и иероглифический актер». Так, в одном из разделов статьи анализируется такой вид исполнительской техники Кабуки, как «маэ». Л. Пронко называет «маэ» «принципом иероглифического выражения» в Кабуки. «Маэ» – это динамическая поза, изображаемая актером Кабуки, суммирующая все эмоции кульминационного момента спектакля и позволяющая актеру собрать все энергии как бы в одну точку. Канонические жесты, присущие «маэ», довольно разнообразны, но всегда выражают способность актера контролировать психическую энергию, готовую прорваться вовне взрывом эмоций огромной силы.

Л. Пронко подчеркивает синестетико-кинестетические эффекты «маэ», которые подчеркиваются резкими звуками деревянных кастаньет, сопровождающих движение и стилизующих ритм. В «маэ» актер Кабуки выступает в качестве подлинного иероглифа, поскольку обладает способностью существовать и воздействовать сразу на нескольких уровнях реальности. Так, Л. Пронко пишет, что, наблюдая за игрой актера, публика часто оценивает его исполнительское мастерство одобрительными возгласами, часто выкрикивая клановое имя актера «яго». Таким образом, в данном случае на первый план выходит реальность актера как личности. В качестве знака актер выступает как персонаж пьесы, костюм, грим, парик и реквизит которого, в свою очередь, образуют сложную знаковую систему.

Кроме того, заключает Л. Пронко, помимо знаковых аспектов «маэ» Кумагаи имеет явное символическое значение. Что, например, обозначает перевернутый веер, который Кумагаи держит в левой руке? Почему его правая рука сжата в кулак у его груди? Хотя, по словам Л. Пронко, сжатый кулак используется во многих «маэ», здесь это может означать что-то другое, детерминированное контекстом позы. Кумагаи подробно рассказывает историю своего боя с молодым воином, которого он убил. Мать убитого воина слушает его рассказ. В этой сцене зритель волен считать, что сжатый кулак Кумагаи указывает на сдерживаемые эмоции.

Перевернутый веер обычно интерпретируется как репрезентация горы, отсылающая к сопроводительному тексту. В этом пункте своего рассказа Кумагаи настоятельно советует молодому воину спастись бегством, но юноша отказывается, настаивая на том, что он должен погибнуть с честью. Кумагаи не в состоянии извлечь меч из ножен, колеблется и вдруг слышит голос воина из своей армии, убеждающего его сражаться. «Тогда я услышал! – декламирует Рассказчик, временно рассказывая за Кумагаи, – с вершины горы позади меня, побежденный Хираяма кричал мне!» При этих словах актер открывает веер и принимает «маэ». Мы можем, отмечает Л. Пронко, рассматривать веер в качестве декоративного элемента или думать, что он символизирует гору, с которой кричал раненый товарищ Кумагаи. Повествовательный аспект не настолько точен, чтобы ограничиться единственной интерпретацией. Л. Пронко выделяет иконографический характер позы Кумагаи, которая подчеркивает возвышенный характер его поступка, решение стать искупительной жертвой для матери убитого им воина и его превращение в божество.

Некоторые «маэ», пишет Л. Пронко, носят еще более выраженный иконографический характер. Например, в пьесе «Наруками» («Божество грозы») обольщенный священник, узнавший что он был предан, превращается в демона, преследующего своих предателей. Его помощники пытаются остановить его, тогда он сражается с ними, выполняя серии «маэ», многие из которых имеют специальные названия и коннотации и обладают высокой степенью суггестивности.

Некоторые из «маэ», по описанию Л. Пронко, выглядят так. Актер, исполняющий роль священника, разрывает священные сутры надвое, бросая остатки двум помощникам, поднимает две оставшиеся части к своей груди таким образом, чтобы они создавали линии, напоминающие склоны горы, в то время сам он как бы находится на вершине. Эта поза, по словам Л. Пронко называется «Фудзи маэ». Поднимаясь в одной из сцен на холм, он сжимет веревку в одной руке и священную реликвию в другой, держа их перед собой в позе, напоминающей бога Фудо в буддийской иконографии и с тех пор называющейся «Фудо маэ».

Интересной иллюстрацией иероглифического исполнения в Кабуки выступает пьеса «Котобуки Сога но таймен», обычно исполняющаяся в январе, когда и происходят события, в ней описанные. Поскольку она исполняется в канун Нового года, то финальная конфигурация актеров обладает благоприятной, в сакральном смысле, природой. В финале пьесы, в соответствии с описанием Л. Пронко, мы можем наблюдать следующую живую картину. На левой стороне сценической платформы стоит один из героев пьесы, – могущественный Кудо. Он держит меч в левой

руке, обратив его в левую сторону. В правой руке, поднесенной к груди, он держит одновременно два веера, направленных в разные стороны. У него своеобразный парик, по форме напоминающий птичий клюв. В целом он представляет журавля, символ долголетия.

С правой стороны от него группируются другие персонажи пьесы: Горо, его брат Хиро и их друг Асахина. Они располагаются таким образом, что изображают гору Фудзи. Вся живая картина, по словам Л. Пронко, в целом символизирует журавля, пролетающего над священной горой, и ее исполнение считается чрезвычайно важным для того, чтобы обеспечить благополучный год.

Иероглифический аспект Кабуки для Эйзенштейна воплощался именно в широких возможностях синестезии. Текст пьесы, то есть вербальный аспект исполнения, включается в многоуровневый контекст ритма, музыки, декораций, движения, цвета и дизайна. Визуальные и звуковые эффекты, сопровождающие жесты, сценическое движение актера в определенных случаях связаны с текстом пьесы очень близко, иногда довольно слабо, а иногда не связаны совсем, неся на себе всю полноту смысловой нагрузки.

По словам Вяч. Вс. Иванова, «знакомство с японским письмом позднее много дало Эйзенштейну и для построения теории звукозрительного контрапункта в звуковом кино. Вертикальный монтаж, осуществляющийся в двух рядах – зрительном и звуковом, легче всего можно было понять именно на примере японского письма с его сложным переплетением исторически сложившихся чтений одного и того же иероглифа»<sup>1</sup>.

Но разве исполнительское искусство актера Кабуки с его способностью существовать на уровне чувственной повседневной реальности и одновременно в качестве знака и символа не является живым воплощением синтеза, монтажа зрительных звуковых рядов. Различные чтения иероглифа, например «китайское» и «японское» в японской письменности, создают возможность двоякого, неоднозначного прочтения текста; но и «живой иероглиф», актер Кабуки, в процессе исполнения роли создает то «пространство неопределенности, которое дает зрителю возможности творить свои собственные интерпретации вне специфических смыслов, даже заданных традицией или условными театральными жестами, выступающими в рамках определенной культуры скорее как знаки, нежели как символы»<sup>2</sup>.

Важно подчеркнуть и проанализировать тот факт, что рецепция дальневосточной иероглифики была системным явлением для европейской

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая. С. 279.

<sup>2</sup> Pronko L. C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor. P. 44.

культуры XX века. Не только такие сферы художественной культуры, как театр, поэзия, живопись и кинематограф, оказались восприимчивы к иероглифу, но и далекие, казалось бы, от образности искусства психоанализ, лингвистика и философия.

Как пишет Вяч.Вс. Иванов, более чем через 10 лет после исследований Эйзенштейна той же проблемой смыслового исследования иероглифики стал заниматься китаевед Рейфлер. По Вяч.Вс. Иванову, Рейфлера заинтересовало то, что в иероглифике можно установить законы расщепления понятий на составляющие их элементы (одну из первых своих работ на эту тему Рейфлер назвал «Расщепление атома в синологии»). Иванов пишет: «Как обнаружил Рейфлер, а до него Эйзенштейн, исследование иероглифики с этой точки зрения подводит к открытию семантических законов, общих для всех языков мира (или к универсальной семантике). Например, образование понятия “плакать” из сочетания “вода” и “глаз” встречается в самых разных языках мира – от китайского и тунгусо-маньчжурских до кавказских»<sup>1</sup>.

По Вяч.Вс. Иванову, Эйзенштейну удалось сформулировать некий общечеловеческий принцип «рождения процесса» – глагола из сопоставления двух существительных. Согласно Вяч.Вс. Иванову, одна из главных проблем современной семантики «состоит в изучении того, как общечеловеческий запас понятий выражается путем монтажа слов в данном конкретном языке»<sup>2</sup>. Исследование иероглифического письма может многое дать для такой работы (которой заняты сейчас различные группы исследователей в разных странах), потому что элементарные смыслы, из которых монтируется значение слова, в иероглифике записываются отдельными письменными знаками. Кроме того, иероглифика позволяет обнаружить те конкретные образы, из которых рождается отвлеченное понятие; поэтому, по словам Вяч.Вс. Иванова, в этой ситуации можно избежать одностороннего логического подхода к исследованию значений слов.

### 3.5. ЗИГМУНД ФРЕЙД И «СЦЕНА ИЕРОГЛИФИЧЕСКОГО ПИСЬМА»

Жак Деррида в работе «Фрейд и сцена письма» анализирует те аспекты психоаналитической теории, которые были связаны с иероглификой. В соответствии с концепцией Фрейда, психоаналитик, интерпретирующий

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая. С. 280.

<sup>2</sup> Там же.

сновидения пациента, в определенном смысле выступает в качестве интерпретатора некоего текста, так как сновидение организовано подобно письму. Переворот, осуществленный Фрейдом, состоит, по мнению Деррида, в том, что «Фрейд, очевидно, полагает, что сновидение движется подобно настоящему письму, которое, хотя и выводит на сцену слова, само им не подчиняется; очевидно также, что здесь он имеет в виду такую модель письма, которая ни в коем случае не может быть сведена к устной речи и, подобно иероглифам, содержит в себе пиктографические, идеограмматические и фонетические элементы»<sup>1</sup>.

Также Фрейд обращал внимание на недостаточность такого подхода к интерпретации сновидений, при котором «дешифровка» сновидческих образов осуществляется на основе заранее установленного кода. Фрейд подчеркивал, что речевой дискурс истолкования сновидения озабочен содержанием сновидческого образа, тогда как иероглифический – отношениями, ситуациями, функционированием и различиями. Как и у Эйзенштейна, у Фрейда в связи с иероглифом выходит на первый план проблема соотношения частей и целого. При этом отдельные образы, как бы «элементы» сновидения, образуют конфигурации такого рода, что, будучи представлены в виде идеограммы, они образуют совершенно новые смысловые структуры.

В процессе применения иероглифического метода «дешифровки» Фрейд отказывается от принципа интерпретации образов сновидения при помощи постоянного кода, напротив, он склонен полагать, «что одно и то же содержание сновидения у различных лиц и при различных обстоятельствах может скрывать совершенно различные смыслы»<sup>2</sup>, так же как и иероглиф может содержать различные варианты прочтения.

Вообразить такое невозможно лишь в рамках аристотелевской формальной логики и сформировавшейся на ее основе системы мышления, в то время как мифологические тексты содержат значительное количество антиномических построений, в которых понятия человека и животного, человека и растения, бога и человека, пространства и времени могут выражаться одним словом. Даже в рамках христианской культуры антиномизм мышления находит свое отражение в догматах «неслитного слияния и несмесного соединения» в личности Христа человеческой и божественной природ и триединстве Бога.

<sup>1</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. М.: Прогресс, 2000. С. 349.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 350.

Для Фрейда было очевидно, что язык антиномий и дуальных оппозиций, лежащий в основе западной культуры, является неадекватным по отношению к языку психических процессов, предполагающих иной, по сравнению с классическим, тип связи между элементами сновидения и возможность сосуществования множественности противоречивых смыслов, выраженных в одновременности психического символа.

В поисках системы выражения, включающей в себя возможность множественных интерпретаций, японская иероглифика в значительно большей степени, чем китайская, могла предоставить искомую модель. Так как, по словам одного из ведущих специалистов в области японского языка В.М. Алпатова, «одно из значительных отличий между иероглифическими системами Китая и Японии заключаются в их соотношенности со звучанием. В китайском языке, если отвлечься от диалектных различий, у иероглифа обычно только одно чтение. В японском же языке единственность чтения иероглифа – исключение, а не норма, большинство иероглифов имеют два-три, а иногда и до десятка чтений»<sup>1</sup>.

Идеографический метод интерпретации позволяет исследователю избегать заранее заданных неким предустановленным кодом смыслов, навязанных кем-то извне значений. Существование первичного предустановленного кода характерно именно для европейской культуры, например Священное Писание для средневековой философии. Фрейд, желая подчеркнуть различие между речевой интерпретацией сновидения и собственным методом, обращается именно к китайской иероглифике: «Они (символы сновидения. – Ж. Д.) нередко имеют множество значений, так что, подобно тому как это имеет место в китайском письме, правильное понимание в каждом конкретном случае способен обеспечить только контекст»<sup>2</sup>.

Деррида подчеркивает важность для Фрейда того факта, что в психическом письме, «где раскрывается смысл всякого письма вообще», различие между означающим и означаемым не является абсолютным. В своей теории Фрейд устанавливает принципиальные пределы составлению кодов и правил самого общего характера, своего рода «сонника», помогающего «дешифровывать» сновидения. Он отмечал, что в области словесного выражения, каким оно оказывается в рамках сновидения, «звуковая сторона, вещественность выражения отнюдь не исчезает на фоне означаемого или, по крайней мере, не становится пронизываемой

<sup>1</sup> Алпатов В.М. Япония: язык и общество. М.: Муравей, 2003. С. 43.

<sup>2</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 350.

и не преодолевается, как это бывает в сознательной речи»<sup>1</sup>. Фрейд особенно выделял тот факт, что вещественность слова не может быть переведена или перенесена из одного языка в другой. Другой предел возможности существования первичного кода в психоанализе – проблема осознания бессознательных мыслей.

Фрейд утверждал, что при описании перехода бессознательных мыслей через предсознание в сознание напрасно прибегают к таким выражениям, как «перевод» или «перезапись». По словам Деррида, в данной ситуации метафорическое понятие «перевода» или «перезаписи» опасно не тем, что оно заставляет вспоминать о письме, а тем, что оно предполагает существование уже готового, неподвижного текста, бесстрастное присутствие статуи, камня с выбитыми на нем письменами или архива, содержимое которого можно без всякого сожаления перенести в среду совершенно другого языка.

Произведение дальневосточного искусства, основанное на синтезе литературы, каллиграфии и живописи, предполагало открытую для интерпретаций и активного сотворчества структуру художественного текста, основанную на принципе послесловий – «ба» или «бо» (яп. бацу), «которые, как правило, идут после живописи, (или каллиграфии), пишутся прозой и обычно принадлежат зрителю – другу или знакомому художника, а также ценителю и коллекционеру, часто отдаленному от автора на несколько столетий»<sup>2</sup>.

По словам исследователя китайской и японской живописи С.Н. Соколова-Ремизова, послесловия к живописным свиткам представляют собой одну из форм «разговора зрителя с художником», в процессе которого зритель выступает в качестве соавтора давно умершего мастера. Подобная художественная структура дает возможность произведению развиваться и видоизменяться во времени, по сути, никогда не достигая полной завершенности. Как писал С.Н. Соколов-Ремизов, «плоскость горизонтального свитка может включать большое количество обширных надписей, ее можно и увеличить дополнительными вклейками», в результате чего возникает уникальное пространство эстетического диалога создателя произведения, зрителей, коллекционеров и ценителей, разделенных столетиями и встретившихся во вневременности живописного листа.

В рассуждениях Фрейда и Деррида можно обнаружить определенные параллели с мыслями Паунда и Фенолосы о природе идеограммы

<sup>1</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 351.

<sup>2</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. М.: Наука, 1985. С. 98.

и проблемах поэтического творчества. Со словами Деррида о том, что настоящее как таковое не является изначальным, а лишь только еще подлежит воссозданию, соотносятся высказывания Фенолосы о «мертвых метафорах». Для Паунда и Фенолосы настоящее и будущее поэтического творчества определяется способностью поэтов к воскрешению в рамках современного произведения «мертвых метафор», позволяющих определять творческий процесс, по словам В.В. Малявина, как «археологию языка, реконструкцию его забытой первоизданной основы», вновь и вновь возрождающейся к новой жизни.

Деррида писал, что «явление, описываемое нами здесь как работа письма, уничтожает трансцендентальное различие между началом мира и бытием-в-мире». Возникает как бы новое пространство и топология непerezаписывающего письма. Для адекватной интерпретации психического письма необходима разработка нового категориального аппарата, который опирался бы в конечном итоге на не классическое понимание пространственно-временных отношений. Деррида подчеркивал, что психическое письмо не поддается переводу, потому что, при всей своей дифференцированности, оно является единой энергетической системой и охватывает весь психический аппарат. Энергия в данном случае не убивает и не ограничивает смысл; она его производит. По Деррида, различие между силой и смыслом является производным от первоосновы, оно принадлежит метафизике сознания или, точнее, присутствию в слове, в галлюцинации языка, определяемого исходя из слова, из словесного представления. Фрейд ставит проблемы соотношения темпорализации речевого дискурса и вневременности бессознательного. Обращаясь к акцентированию энергетики в противовес топике перевода, Фрейд фактически отказывается от идеи локализации.

Как утверждал в своей работе Ж. Деррида, особенности письма связаны со сложными смыслами выражения пространственной разнесенности: это и диастема и спационализация времени, при этом выявляются такие значения, которые необратимая линейная последовательность, движущаяся от одной наличной точки к другой наличной точке, всячески стремится вытеснить. В первую очередь, все вышесказанное относится именно к конструкции фонетического письма. Деррида подчеркивает глубокую сущностную связь между классической «картиной мира» и фонетическим типом письма: «Между этим письмом и логосом (или временем логики), подчиняющимся принципам непротиворечивости и являющимся основанием всей метафизики присутствия, существует глубокая сопричастность. Однако в любом бессловесном или хотя бы не чисто звуковым процессе пространственного разнесения значений возможно возникновение

таких сцеплений, которые более не подчиняются линейности логического времени, времени сознания или предсознания, времени логической репрезентации»<sup>1</sup>.

Вот почему, пишет Ж. Деррида, не следует удивляться, когда Фрейд, стремясь продемонстрировать странность логико-временных отношений в сновидении, неустанно обращается к письму, к пространственному синопсису пиктограммы, ребуса, иероглифа и вообще нефонетического письма. К синопсису, а не стасису – к сцене, а не к картине. Лапидарность и лаконичность сновидения совсем непохожа на безучастное присутствие окаменевших знаков<sup>2</sup>.

Классическая «картина мира», основанная на линейном последовательном типе связи между элементами, оказывается неадекватной при описании явлений психического мира, где обнаруживаются иные сцепления между объектами, интересующими исследователя. Для Фрейда важно было понять процессы психического синтеза, согласно которому все элементы сновидения соединяются и выводятся на сцену. Если в лингвистической теории Рейфлера иероглиф выступал в качестве модели универсальной семантики, то в психоанализе он выступает в качестве модели, репрезентирующей структуру сновидения.

По мнению Деррида, «известный полицентризм сновидческого представления несовместим с линейным, по-видимости, однонаправленным разворачиванием чисто словесных представлений»<sup>3</sup>. (См. также М. Маклюена и Н. Лумана о связи логического дискурса и систем письменности.)

Как уже было сказано выше, Фрейд пришел к осознанию того факта, что сложнейшие процессы психической деятельности не поддаются адекватному описанию средствами только речевого дискурса. По его мнению, логическая и идеальная структура сознательной речи должна встраиваться в качестве одной, но далеко не главной части, в механизм сновидения. В качестве одной из главных проблем психоанализа Фрейд рассматривал проблему механизмов реинтерпретации логического и абстрактного дискурса фонетической речи в процессе ее включения в механизм сновидения. В формулировке Фрейда это звучит следующим образом: «Возникает вопрос, что же происходит с логическими связями, ранее образовывавшими структуру. Каким образом сновидение изображает все эти “если”, “потому что”, “подобно тому, как”, “несмотря на то, что”, “или-или” и все

<sup>1</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 360.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

прочие созданные слова, без которых мы не можем представить себе ни одного предложения, ни одной связной фразы?»<sup>1</sup>

По Фрейду, формами репрезентации речевого дискурса в сновидении являются образы, напоминающие живописные или скульптурные изображения означающих. Эти образы, по словам Деррида, Фрейд противопоставляет поэзии, которая пользуется звучащей речью. Как аргументирует Фрейд, в сновидении меняется ранг звуковой речи в структуре человеческой психики. «В сновидении мы видим, но не слышим», – писал он. Деррида подчеркивает, что Фрейд имел в виду не столько полное отсутствие, сколько подчиненное положение звучащей речи. «Она включается в сновидение подобно выноске в комиксах, представляющей собой такую пикто-иероглифическую комбинацию, где фонетический текст играет вспомогательную, а не главную роль в повествовании»<sup>2</sup>. В сновидении, «как это бывает в случае с иероглифами или ребусами, голос здесь оказывается обойден»<sup>3</sup>.

Фрейд заключал, что для адекватной «дешифровки» сновидения следует отказаться от той парадигмы восприятия образа, в которой изображение механически соединяется с неким пояснительным текстом, основанным на речевом фонетическом дискурсе, и перейти к интерпретации образов сновидения в рамках идеографической парадигмы изобразительного письма – изображения, предложенного не для простого, сознательного и немедленного восприятия самой вещи, но для прочтения. Он утверждал, что «мы, несомненно, впадем в заблуждение, если захотим читать эти знаки по их изобразительному значению, а не в соответствии с их знаковой отсылкой»<sup>4</sup>.

С точки зрения Фрейда, иносказательное содержание сновидения – это именно письмо, знаковая цепочка, имеющая сценическую форму. Но это такая разновидность письма, которая включает в себя экономию слова. «Между тем, – пишет по этому поводу Деррида, – обратная экономическая трансформация, то есть полное возвращение в речь, в принципе невозможна или, по крайней мере, ограничена». Таким образом, идеограмма содержит в себе некие остатки значений, не поддающиеся речевой интерпретации и несводимые к словесному содержанию.

В сновидении осуществляются два как бы противоположных процесса: вещи «оплотняют» слова, а несловесные означающие в известной мере

<sup>1</sup> Цит. по: Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 360.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 361.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

поддаются истолкованию с помощью словесных представлений. Но, по мнению Деррида, «подобно идее первичного и, далее, вторичного процесса чистые слова и чистые вещи суть не что иное, как теоретические фикции»<sup>1</sup>.

По сути, дискурс фонетической речи и идеографическое письмо фактически существуют в разных формах пространства-времени. «Звуковая цепочка, равно как и цепочка звукового письма, всегда и заведомо растянуты, вытянуты за счет того необходимого минимума пространственной разнесенности, которая как раз и может послужить отправной точкой для работы сновидения и вообще для всякой формальной регрессии. Речь в данном случае идет не об отрицании времени и не о его остановке в пределах настоящего или одновременности, но об иной структуре и об иной стратификации времени»<sup>2</sup>.

В пространстве сновидения взаимодействие между его элементами обеспечивается не в рамках временной последовательности линейного типа, как в фонетическом письме, а в пространстве одновременности, как в идеограмме. По мысли Фрейда, «логическую связь оно (сновидение) воспроизводит в форме одновременности; оно поступает при этом подобно художнику, который собирает на одной картине, изображающей школу в Афинах или на Парнасе, всех философов или поэтов, которые, конечно, никогда не встречались вместе в портике или на вершине горы...»<sup>3</sup>

Идеограмма соответствует мифологическому времени с его вечным «Сейчас», в то время как фонетическое письмо – линейному времени картезианско-ньютоновской физики. Не случайно, что интерес к идеограмме в поэзии Э. Паунда был объединен с обращением к архетипическим структурам, образующим первичные образы человеческого бессознательного в пространстве одновременной соотнесенности, позволяющие объединить разнородные образы различных культур в одном поэтическом произведении. В древнекитайской поэзии, по словам синолога В.В. Малявина, «поэт сохраняет изолированность образов, но, располагая их по невидимой смысловой оси, добивается эффекта единства. Тому же служит и отсутствие в древнекитайском языке категорий времени глаголов, что создает ощущение синхронности изображаемых действий и образов»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 362.

<sup>2</sup> Там же. С. 363

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. С. 363.

<sup>4</sup> Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда. С. 257.

Именно опора на идеограмму, по мнению Деррида, позволяет создать адекватную теоретическую модель конфигурации элементов сновидения. «Модель иероглифического письма более зримо объединяет все многообразие форм и функций знака в сновидении. Любой – словесный или несловесный – знак может быть использован на таких уровнях, в такой роли и в таких конфигурациях, которые отнюдь не предписываются его “сущностью”, но рождаются из игры различий»<sup>1</sup>. Способ прочтения идеограммы не задан, вариативен, открыт для различных интерпретаций в зависимости от контекста.

В связи с этим Деррида пишет, что для будущего психоанализа вопросы, связанные с теоретическим значением психографических метафор, будут все более и более актуальными. Для Деррида это, в определенной степени, проблема метода. Для психоанализа более перспективным окажется сотрудничество не столько с лингвистикой, «пребывающей под властью строгого фонологизма», сколько с графематикой.

Для Фрейда более продуктивным оказывается интерпретация языка сновидений в рамках «неклассической» парадигмы: как выражение мыслей не только с помощью слов, но и языка жестов и образов. Фрейд считал, что, в отличие от аристотелевской логики с ее принципом «исключенного третьего», идеографические способы выражения допускают противоречие и отводят важную роль зрительному восприятию.

Фрейд утверждал, что «более справедливым нам представляется сравнение сновидения не с языком, а с системой письма. В самом деле, толкование сновидений целиком и полностью аналогично расшифровке какого-нибудь древнего идеографического письма, наподобие египетских иероглифов. В обоих случаях существуют элементы, не предопределенные ни для истолкования, ни для чтения, но, являясь определителями, они должны обеспечить только понимание других элементов. Многозначность различных элементов сновидения находит соответствие в системах древнего письма... Если до настоящего времени никто не прибегал к такому представлению об онирической изобразительности, то это связано с ситуацией, которую нетрудно понять: как сама точка зрения, так и познания, с какими лингвист подходит к такой проблеме, как проблема сновидения, полностью недоступны для психоаналитика»<sup>2</sup>.

По мнению Деррида, «субъекта письма не существует, если под этим понимать некое верховное одиночество всякого пишущего. Субъект письма – это система отношений между различными инстанциями –

<sup>1</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма. С. 363.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 364.

чудесным блоком, психикой, обществом, миром. В интерьере этой сцены (ключевое слово для Деррида) не найдешь той отчетливой простоты, которая была свойственна классическому субъекту.

Таким образом, рецепция иероглифа западными мыслителями и художниками в XX веке являет собой только часть процесса, о котором писал Ж. Деррида: деконструкция классической картины мира. Не случайно, что в процессе анализа «театра жестокости» А. Арто, Ж. Деррида отказывается сводить проблемы, сформулированные в «Театре и его Двойнике», исключительно к театральной сфере. Для Деррида, повторим еще раз его мысли, цитированные выше, театральный манифест Арто «подрыв истории западной культуры во всей ее целостности». В теоретических построениях Арто, Паунда, Фенолосы, Фрейда отчетливо прослеживается идея необходимости создания нового теоретического и художественного языка, адекватного неклассическому пространству, утратившему иерархический тип организации и упорядоченность, то есть ту простоту, о которой писал Деррида. В этой связи вызывает интерес тот факт, что кроме Ж. Деррида ряд других выдающихся французских философов: Р. Барт, Ю. Кристева в своих работах акцентировали интерес к философским системам Древнего Китая, считая их чрезвычайно важными для современного развития философской мысли. Особое внимание они уделяли системам нефонетического письма, в частности китайской идеограмме, подчеркивая их роль в развитии типа мышления и общественных практик, противоположных для аристотелевского и христианского наследия западной культуры.

Действительно, упорядоченный, иерархически организованный космос аристотелевской «Метафизики» и миметическая теория искусства – среди главных объектов атаки теоретиков модерна и постмодерна. По Деррида, А. Арто стремился покончить именно с подражательной концепцией искусства, по сути, с аристотелевской эстетикой, в которой «воплотилась западная метафизика искусства». Э. Паунд писал, что «внимая Востоку даже с моим скудным знанием идеограммы, я понял, что несколько часов работы с ней оживляют больше, делают больше для того, чтобы вырвать человека из окостенения, чем месяц работы с великим греческим автором»<sup>1</sup>.

Обращение к идеограмме, по аргументации теоретиков постмодерна, позволяет избавиться от имманентных для культуры Запада логоцентризма воли к слову, установок первичного логоса, «который сам не принадлежит театру (миру!), но управляет им на расстоянии». Соответственно –

<sup>1</sup> Цит. по: *Маявин В.В.* Китайские импровизации Паунда. С. 251.

одна из главных задач для художника и теоретика «нового мышления» – «взорвать классическую структуру», отойти от культуры письменного текста в качестве «комментирующего, обслуживающего и украшающего вербальную ткань, Логос – то слово, которое было сказано в самом начале». Отказ от логоцентризма позволит, по Деррида, создать новое «нетеологическое» и «не-репрезентирующее» пространство выражения, в котором не будет воспроизводиться нечто уже ставшее, некую данность: «таково, к примеру самоналичие абсолютного Логоса или живое присутствие Бога». Как заключает Деррида, «Слово и его письменная фиксация (фонетическое письмо как основа классического театра) будут изгнаны со сцены... лишь постольку, поскольку они претендовали на роль диктовки – в форме цитаций, рецитаций и повелений». «Не-репрезентирующее» пространство выражения есть «развертывание некоего объема – многомерной среды», отрицающей все предустановленные творческие принципы, «абсолютные внетекстовые сущности» (Ю. Кристева), управляющие художественным произведением «из иного, отсутствующего места – из “не-места”, или незримой утопии как воплощенного алиби» с помощью «властного слова».

Классическое пространство выражения по сути своей монологично, статично и опирается на принцип закона. В неклассическом пространстве творческий принцип имманентен самим вещам, а не находится в «незримой утопии» и оно принципиально диалогично. Ю. Кристева писала о том, что новая парадигма мышления «требует замены понятия языкового закона понятием языковой упорядоченности, когда язык предстает не как механизм, управляемый определенными (заранее установленными в соответствии с тем или иным ограниченным использованием кода) принципами, а как своего рода организм, комплиментарные части которого зависят друг от друга и поочередно, в зависимости от характера употребления, начинают доминировать, не теряя при этом особенностей, обусловленных их принадлежностью к общему коду»<sup>1</sup>.

С идеей Ю. Кристевой о доминирующих поочередно комплиментарных частях единой структуры соотносится мысль С. Эйзенштейна о том, что «представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть лишь дань ортодоксальной формальной логике (опять выпад в адрес Аристотеля. – М. Г.), подчиненности нерушимому порядку вещей. В живопись и скульптуру периодически оно и неизменно возвращается в периоды установления абсолютизма,

<sup>1</sup> Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. С. 488.

сменяя экспрессивность архаической диспропорции в регулярную «табель о рангах» казенно устанавливаемой гармонии. Позитивистский реализм отнюдь не правильная форма перцепции. Просто – функция определенной формы социального уклада, после государственного единовластия, насаждающего государственное единомыслие»<sup>1</sup>.

Деррида также писал о «пространстве, созидающемся изнутри самого себя», то есть по сути, об органическом пространстве в противоположность механическому.

Новое пространство выражения предполагает и соотносительность с иным, неклассическим типом восприятия времени, «не совпадающим, как отмечал Ж. Деррида, со временем звуковой линейности, оно требует специфической идеи времени».

Таким образом, как писала Ю. Кристева, «на примере романного слова и романной повествовательной структуры XX века можно было бы показать, каким именно образом европейская мысль преодолевает собственные конститутивные признаки, такие, как “тождество”, “субстанция”, “каузальность”, “дефиниция”, и усваивает совершенно другие, как-то: “аналогия”, “отношение”, “оппозиция”, иными словами, усваивает принцип диалогизма и мениппейной амбивалентности»<sup>2</sup>. В примечаниях к статье она добавляет, что «этот второй способ мышления присущ современной физике и древней китайской мысли: обе являются антиаристотелевскими, антимонологическими, диалогическими»<sup>3</sup>.

### 3.6. РЕЦЕПЦИЯ ИЕРОГЛИФА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: КРИЗИС КЛАССИЧЕСКОЙ «КАРТИНЫ МИРА»

Кризис классической «картины мира» и поиск новых языков описания в философской и научной мысли и форм выражения в искусстве вызвал значительный интерес к мифу и архаическим формам мышления. Абстрактное мышление, основанное на упорядоченном логическом дискурсе, сменяется мышлением посредством визуализируемых образов. Культурфилософская рефлексия «Заката Европы» О. Шпенглера явственно выражает и объективную и субъективную стороны этих процессов. В «Закате Европы» Шпенглер, рассуждая о своем методе исследования,

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром. С. 6.

<sup>2</sup> Кристева Ю. К семиологии параграмм. С. 451.

<sup>3</sup> Там же. С. 456.

постоянно подчеркивает, что следует отличать идею культуры как «совокупность ее внутренних возможностей от ее чувственного проявления в картине истории как достигнутого уже осуществления».

Совокупность чувственных проявлений, выражение культуры во вне образует габитус, который «охватывает в существовании целых культур всю совокупность жизненных выражений высшего порядка, как-то: выбор определенных видов искусства (объемной пластики, фрески эллинами, контрапункта, масляной живописи на Западе) и решительное отклонение других (пластики арабами), склонность к эзотерике (Индия) или популярности (античность) или письменности (Китай, Запад), где выражения эти оказываются формами духовной коммуникации, типом соответствующих чаяний, административных систем, способов общения и поведенческих норм»<sup>1</sup>.

«Закат Европы» неоднократно подвергался достаточно обоснованной критике, но следует учитывать, что исследовательский дискурс Шпенглера принадлежит к другой, не логоцентристской, а идеографической парадигме описания культур. По сути, Шпенглер в «Закате Европы» оперировал не научными понятиями, а идеограммами культур – «прасимволами», являвшими собой образы, с помощью которых разнородные аспекты культуры обретают зримый облик. По мнению Шпенглера, «прасимвол» есть способ протяженности, зримая форма переживания пространства каждой отдельной культурой. «Из него (прасимвола. – М. Г.) можно вывести весь язык форм ее действительности, ее физиогномию в отличие от всякой другой культуры»<sup>2</sup>. «Но сам прасимвол неосуществим. Он пульсирует в чувстве формы каждого отдельного человека, каждой общности, стадии, эпохи и диктует им стиль всей совокупности жизненных проявлений. Он кроется в форме государства, в религиозных мифах и культах, в идеалах этики, формах живописи, музыки и поэзии, в основных понятиях каждой науки, но не исчерпывается ими. Следовательно, его нельзя понятийно изложить и в словах, ибо язык и формы познания есть понятийные символы. Каждый отдельный символ гласит о нем, но обращаясь к внутреннему чувству, а не к рассудку. Если впредь мы будем обозначать прасимвол античной души как отдельное материальное тело, а прасимвол западной – как чистое, бесконечное пространство, то не следует упускать при этом из виду, что понятия не способны выразить непостижимое и что скорее звучания слов смогли бы пробудить лишь чувство значимости от этого»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы / Пер. с нем. М.: Мысль, 1993. С. 267.

<sup>2</sup> Там же. С. 337.

<sup>3</sup> Там же. С. 338.

В полном соответствии с материалами, рассмотренными выше, мы можем сказать, что шпенглеровские идеограммы культур есть не отражение некой эмпирической реальности, доступной стандартным научным методам верификации и фальсификации, а «стилизированные впечатления» от культур. Вспомним, что Э. Паунд в «Путеводителе по культуре» определяет «цивилизацию» не посредством набора обобщающих понятий, а через идеографический образ «слушания благовоний» (так у Паунда! – М. Г.), заимствованный из японской культуры.

Несоответствия, которые находят в работе Шпенглера узкие специалисты по различным дисциплинам: филологи-классики, ориенталисты, специалисты по музыке барокко и раннему христианству, сродни чудовищным анатомическим несоответствиям, которые немецкий искусствовед Юлиус Курт находил в творчестве великого японского мастера гравюры «укие-э» Сяраку. С. Эйзенштейн, комментируя Ю. Курта, писал, что творческий метод Сяраку является идеографическим и может служить образцом кинематографического монтажа, при котором «из сопоставления чудовищных несуразностей мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте; в нашей установке по отношению к явлению». У Шпенглера, так же как и у Сяраку, общее композиционное построение и описание гештальта культурного организма «подчинено чисто смысловому заданию». Подобно Сяраку, Шпенглер «брал за норму пропорций квинтэссенцию психологической выразительности».

Шпенглеровские построения отражают не только особенности идеографического метода при описании культур, но и, в определенной степени, объясняют возникновение подобного подхода чудовищной девальвацией слова в западной культуре. С.С. Аверинцев в статье, посвященной О. Шпенглеру, писал, что ко времени выхода в свет «Заката Европы» «ослабело доверие к тому содержанию культуры, которое непосредственно “выговорено” в словесных формулировках, а стало быть – к идеологизирующей словесности; объективная принудительность математики стала казаться предпочтительнее философии, музыка и архитектура с их “молчащей” закономерностью – почтеннее литературы»<sup>1</sup>.

Первая мировая война и последовавший за ней крах нескольких империй – Российской, Германской и Австро-Венгерской, последующие политические перевороты и кровопролитные гражданские войны, по сути, наглядно продемонстрировали разрыв между декларируемыми ценностями, на которые опиралась западная гуманистическая

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. «Морфология культуры» О. Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. №1. С. 144

традиция, и реальностью не связанного никакими нравственными, правовыми и религиозными нормами насилия. Слова утратили связь с бытием, они казались дымом по сравнению с весомостью поступка, «прямого действия», к которому призывал своих сторонников один из лидеров анархо-синдикализма 20 – 30-х годов Ж. Сорель. По словам С.С. Аверинцева, Шпенглер «с особой симпатией говорит о египетской культуре – самой «немотствующей» из всех великих культур: «Египетский стиль наделен такой полнотой выражения, которая при других условиях оказывается абсолютно недостижимой... Не пишут и не говорят; вместо этого строят и делают. Неимоверное молчание – для нас первое, что бросается в глаза во всем египетском, – вводит в заблуждение относительно мощи этой витальности. Нет культуры с большей степенью душевной силы. Никакой агоры, никакой болтливой античной общительности, никаких нордических нагромождений литературы и публицистики, одна только объективная и уверенная, само собой разумеющаяся деятельность»<sup>1</sup>.

«Все, что душа Запада выговаривала с помощью необыкновенного богатства выразительных средств, в словах, тонах, красках, живописных перспективах, философских системах, легендах и не в последнюю очередь в пространствах готических соборов и формулах теории функций, – именно свое мирочувствование, все это египетская душа, далекая от всякого рода теоретического и литературного честолюбия, почти исключительно выразила непосредственным языком камня. Вместо того чтобы предаваться каламбурам относительно своей формы протяженности, своего «пространства» и своего «времени», вместо того чтобы создавать гипотезы, системы чисел и догмы, она молчаливо воздвигала свои чудовищные символы в ландшафте, омываемом Нилом. Камень – великий символ вневременно-ставшего»<sup>2</sup>.

Для Шпенглера очевидное преимущество египетской культуры над всеми прочими заключается в ее непосредственной связи с Бытием, в ее отвращении к созданию предельно абстрактных метафизических и научных систем, занимающих такое важное место в культуре Запада. Вся история западной мысли с ее базовым принципом «отрицания отрицания» и колоссальным массивом текстов, философскими и научными школами, беспрерывно опровергающими друг друга, по сравнению с памятниками египетской культуры носят какой-то иллюзорный, миражный характер. Мысль, выраженная в слове, не имеет того непреложного характера, как

<sup>1</sup> Цит. по: Аверинцев С.С. «Морфология культуры» О. Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. №1. С. 145.

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Европы. С. 351.

египетские памятники, о которых было сказано, что «все в мироздании боится Времени, а само Время боится египетских пирамид». Для Шпенглера они – «целая метафизика в камне, рядом с которой писаная – кантовская – производит впечатление какого-то беспомощного лепета»<sup>1</sup>.

Западная философия, наука, литература, по мнению наиболее чутких мыслителей и художников начала XX века, – всего лишь «слова, слова, слова...», которые уже оторвались от источников жизни, питавших их в прошлые столетия. Безусловно, все попытки рецепции дальневосточной иероглифики западноевропейской культурой должны быть включены в широкий культурный контекст, связанный с поиском новых языков выражения в культуре, обладающих свойствами глубинного и целостного воздействия на душу человека.

В рамках этого процесса возникает явление, часто обозначаемое как возрождение мифологического мышления в западной культуре XX века. Действительно, уже в западноевропейской культуре XX века очевидно стремление к преодолению тех ограничений в возможностях воздействия как на индивида, так и на массы, которые являются неотъемлемой частью абстрактного словесного дискурса. Кризис логоцентристской парадигмы в западной культуре, видимо, связан с кризисом личности, как она сформировалась в Западной Европе в Новое время. Логоцентризм предполагает коммуникацию личностей, диалог, общение на уровне сознания, апелляция к разуму в процессе диалога, доказательность и обоснованность утверждений. Выход на историческую и культурную арену массы убедительно доказал преимущества манипуляций с коллективным бессознательным, по силе воздействия на социум многократно превосходящим любую рациональную аргументацию. Возросшая политическая, социальная и культурная роль масс и их представителя – «массового человека» возродили интерес в культуре Запада к главной системе детерминант массового мышления и поведения – архетипическим структурам коллективного и индивидуального бессознательного и их репрезентациям – мифологическим системам и созидающему такие системы типу мышления. Иероглифика в рамках этого процесса, как уже отмечалось выше, выступала в качестве одной из форм репрезентации бессознательных архетипических структур. Как следствие, образовывались довольно причудливые конфигурации, соединявшие в себе, с одной стороны, интерес к типу, как это прослеживается, например, в «Рабочем» Э. Юнгера, а с другой стороны, попытки выйти за пределы абстрактного языка в искусстве у А. Арто и Э. Паунда.

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. С. 354.

Здесь представляется важным обратить внимание на то значение, которое начинает приобретать в немецкой философской, научной и историко-культурной мысли понятие «гештальта». По словам А.В. Михайловского, переводчика «Рабочего» Э. Юнгера, термин этот практически не поддается переводу. Во всяком случае, как он подчеркивает, «было бы весьма неверно утверждать, что это форма, которая отличается от содержания»<sup>1</sup>.

Для Э. Юнгера, также как и для О. Шпенглера, «гештальтами» являются некие образы культур, органично «произрастающие» из некой «души» культурного организма или явления, незримые в своем актуальном существовании, то есть как бы находящиеся «по ту сторону» явлений и, тем не менее, могущие быть представленными в зримой форме. В «Рабочем» Э. Юнгера особенно интересна эта попытка представить феномены культуры, выявляющие ее «гештальт» как органически ей присущие типовые формы, по сути, некий набор выявленных опредмеченных архетипов, предстающих как порождения природного процесса, лежащего вне сферы сознательных усилий. По Э. Юнгеру «типическое творение может быть совершенно однообразным и при этом многочисленным, подобно раковинам на побережье, скарабеем в гробницах и храмовым колоннам древних городов. Тот факт, что они обладают репрезентативным характером, воплощают гештальт, четко отличает их от той бессмысленности, которая свойственна абстрактной массе. Мы уже говорили о различии между абстрактным числом и предельно точной, предельно однозначной цифрой, которую можно наблюдать в связи с появлением органической конструкции»<sup>2</sup>. В понятии гештальта для него важен органический характер его формы, неразрывно связанный с сущностью и непосредственно, ее репрезентирующий. Э. Юнгер пишет: «В настоящем культурном ландшафте жизнь и оформление слишком глубоко связаны друг с другом, чтобы обладание творческой силой могло восприниматься в этом смысле как уникальное, исключительное или удивительное. Поэтому нет и никакого чувства культуры в ставшем для нас привычном смысле этого слова.

Подобно тому как современное чувство природы является признаком разлада, существующего между людьми и природой, в чувстве культуры обозначается отдаление человека от творческого свершения – отдаление, которое выражается в дистанции между посетителем музея и экспонируемыми объектами. Для нас стала очень чуждой мысль, что существуют образцы, которые создаются без всякого усилия, потому что любое движение

<sup>1</sup> Михайловский А.В. Послесловие переводчика // Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт / Пер. с нем., СПб.: Наука. С. 533.

<sup>2</sup> Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. С. 343.

уже оказывается выражением и репрезентацией образца, – и соответственно существует такое творчество, из которого творения произрастают как трава из почвы или осаждаются по законам кристаллизации»<sup>1</sup>.

Как рассуждает Э. Юнгер, «недостаток индивидуального своеобразия, накладывающий отпечаток на оформление ландшафта, воспроизводится в единичном человеке. Лица греческих статуй ускользают от физиогномики, подобно тому, как античная драма ускользает от психологической мотивации; если сравнить их, допустим, с готической пластикой, то просняется различие между душой и гешталтом. Это иной мир, в котором актеры появляются в масках, а боги – со звериными головами, и в котором один из признаков формообразующей силы состоит в том, чтобы в бесконечном повторении, напоминающем природные процессы, обращать символы в камень, как это происходит с листом аканта, фаллосом, лингамом, скарабеем, коброй, солнечным диском или сидящим Буддой»<sup>2</sup>.

Обращение к «Рабочему» Э. Юнгера лишь на первый взгляд уводит нас от проблематики, связанной с рецепцией иероглифа западноевропейскими художниками, поэтами и философами. В сущности же мы видим, что «иероглиф», как он понимается в работах А. Арто, Э. Паунда и С. Эйзенштейна, достаточно близко подходит к понятию «гешталта» у О. Шпенглера и Э. Юнгера. «Иероглиф» оказывается некоей органически сформировавшейся синтетической формой, объединяющей сразу несколько планов бытия и обладающей способностью репрезентировать сущностный уровень реальности. «Иероглиф» и «гештальт» как бы «стягивают» все уровни Бытия в единой точке, едином образе, обладающем зримой несомненностью, неоспоримой данностью вне последовательного развертывания линейного времени и любых форм дискретности. Архетипы являются некими вневременными схемами, выражающими те или иные аспекты бессознательного, и обретают, так сказать, «плоть и кровь» лишь в искусстве и мифологии, в связи с чем Э. Юнгер подчеркивает, что «тип вполне может быть носителем творческого свершения. Совершенно особый ранг этого свершения состоит в том, что оно не имеет ничего общего с индивидуальными ценностями. В отказе от индивидуальности лежит ключ к пространствам, знание о которых утрачено уже с давних пор»<sup>3</sup>.

Интересно проследить, как западноевропейская философская, художественная и даже научная мысль XX века стремилась преодолеть ограничения, существующие в процессе рецепции абстрактных понятий,

<sup>1</sup> Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. С. 332.

<sup>2</sup> Там же. С. 333.

<sup>3</sup> Там же. С. 334.

пытаясь выйти на уровень синестезии в восприятии посредством «перевода» философских, научных и художественных терминов на язык чувственно воспринимаемых образов. Как уже отмечалось выше, иероглиф обладает по сравнению с фонетическим письмом преимуществами синестетического выражения и восприятия, сама форма иероглифа обладает возможностью визуально, на уровне не только рационального, но и чувственного восприятия репрезентировать некие сущностные характеристики бытия. При этом важно отметить, что иероглиф по сравнению с фонетическим письмом обладает несравнимо большей способностью воздействия на внерациональном уровне и может производить эстетический эффект вне всякого рассудочного понимания. При этом сама ситуация необходимости или хотя бы желательности именно рационального понимания, например религиозного текста, возникла в рамках новоевропейской культуры.

В границах традиционных культур рецитация священных текстов, молитв, мантр, дхарани в процессе совершения религиозных и магических обрядов не предполагает практически никакой связи между пониманием смысла и эффективностью того или иного священнодействия. Напротив, проведение Божественной литургии в католических церквях среди прихожан, не знающих латыни, или общей молитвы на арабском в неарабоязычных странах может обладать большей силой воздействия на верующих в силу того, что в этом случае активизируются в первую очередь глубинные слои человеческой психики, что производит значительно больший эффект, чем если бы был задействован лишь уровень сознания.

Отсюда открывались следующие возможности: в сфере изобразительного искусства перейти к чистой визуальности, с минимальным «включением» рационального уровня в процессе восприятия и даже создания художественного произведения.

В этой связи интересно рассмотреть, как в сферах, казалось бы, далеких от искусства, научных и философских, весьма известные авторы пытались перейти от абстрактных концептов к конкретным, чувственно воспринимаемым образам, максимально визуализируя понятия и термины, создавая философские и художественные «иероглифы» в том смысле, как их понимали Э. Паунд и С. Эйзенштейн, то есть как «образы, представляющие интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг» и обладающие способностью визуальных репрезентаций абстрактных понятий с помощью монтажа изобразительных элементов.

В сущности, «идеографический метод» широко использует в своей знаменитой работе «Китайская мысль» французский синолог Марсель Гране, на которую опирался С. Эйзенштейн в своей концепции идеограммы.

Примечательно, что при описании фундаментальных понятий китайской философии и культуры М. Гране обращается в первую очередь к древнейшим слоям традиции, считая их более репрезентативными, чем анализ, осуществленный позднейшими философскими школами средневекового Китая. Так, понятия «Инь» и «Ян» М. Гране интерпретирует на основе «Ши цзин» или «Книги Песен», поэтического сборника, составленного, как заключает М. Гране, не позднее начала V века до н.э. Осуществляя монтаж элементов на основе «Ши цзина», М. Гране визуализирует понятия «Инь» и «Ян», подменяя их логический анализ созданием подлинных идеограмм. Интересно, что до М. Гране в западной синологии никто не обращался к «Ши цзину» как к источнику философской терминологии. Считалось, что при употреблении терминов «инь» и «ян» в этом тексте речь идет всего лишь о простонародном их применении. Но М. Гране вместо абстракций интересовали возможности визуализации, широко представленные именно в «Ши цзине». По аргументации М. Гране, этот поэтический сборник V века до н.э. «лучше других древних текстов сопротивляется позднейшим трактовкам:

В лексике «Ши цзина» слово “инь” вызывает мысль о холодной и облачной погоде, о дождливом небе, оно применяется к тому, что расположено внутри (“нэй”), и, в частности, им обозначается темный и холодный погреб, в котором летом хранится лед. Слово “ян”, напротив, рождает мысль о солнечном и жарком дне, оно может также подойти для описания пляшущего мужчины в разгар танца, оно также пригодно при рассказе о весенних днях, когда начинает чувствоваться настоящий солнечный жар, а также при описании десятого месяца года, когда приближается зимнее уединение. Слова “инь” и “ян” отражали противоположные и конкретные стороны не только времени, но и пространства. “Инь” напоминает о тенистых склонах, севере горы, юге реки, слово “ян” произносят, если упоминаются солнечные склоны, север реки, юг горы, если речь о месторасположении, подходящем для столицы. Знаменательно, что при выборе места для будущего города основатель начинал с того, что в своем священном одеянии обходил эти места, где совершались гадания: этот осмотр назывался изучением Инь и Ян (или, если перевести, изучением сумеречного и солнечного склонов)»<sup>1</sup>.

В современных философских интерпретациях понятия «инь» и «ян» считаются космическими первопринципами или силами, «представляющими соответственно мужское начало, активность, жару, свет, сухость, твердость и женское начало, пассивность, холод, темноту, влагу, мягкость

<sup>1</sup> Гране М. Китайская мысль. С. 83.

и т.д. Взаимодействие этих двух первопринципов порождает все космические феномены»<sup>1</sup>. Далее в своей работе проф. Фэн Ю-лань подчеркивает, что «религия древних китайцев позволяла представлять божество-отца и божество-мать, порождающих мир вещей. В философии эта антропоморфическая концепция была заменена, или истолкована, в понятиях принципов “инь” и “ян”, которые, будучи аналогичными женскому и мужскому началу существ, воспринимались, тем не менее, как полностью безличные естественные силы»<sup>2</sup>.

Для М. Гране, в свою очередь, в процессе интерпретации «инь» и «ян» оказывается недостаточным само понятие «силы» как вне пространственной абстракции, в то время как адекватное содержательное раскрытие этих категорий, с его точки зрения, возможно только при кумулятивной визуализации на основе архаической поэтики. Полностью отказавшись от абстрактных описаний, он расширяет границы семантического поля категорий «инь» и «ян», опираясь на принцип «дополнительности». Все новые и новые визуальные образы приносят новые оттенки значений, расширяя и углубляя смысловое наполнение этих важных категорий. Так, М. Гране писал: «Известно, что знаком Инь и Ян служит дверь. Она же – символ празднества сексуального характера. Весной открывались двери селений, и земледельцы отправлялись на поля; Ян и вызывает в сознании образ открывающейся двери, а вслед за ним следуют мысли о поколении, урожае, о проявляющих себя силах. Зимой же двери деревень держались закрытыми; зима – время Инь с символом закрытой двери. Ученые утверждают, что во время холодов Ян обречен на жизнь под землей, обманутый хитроумием Инь. Есть основания считать, что общинный дом, где во время мертвого сезона собирались мужчины, являлся чем-то вроде расположенного в центре селения и окруженного крестьянскими жилищами подвала. Эти жилища при зарождении деревенской жизни принадлежали женщинам. Укрепив силы и возвращаясь к земледельческому труду, мужчины уходили на опаляемые солнцем поля». <...> Эта симметрия обнаруживалась во время весенних и осенних гуляний сексуального характера. Она разворачивалась в долинах, где рекой обозначалась своего рода священная граница. Пересекая ее, представители двух соперничающих цехов смешивались, что предшествовало коллективной иерогамии, когда гулянья завершались. Начинались же они с образования соперничающих хоров. С двух сторон ритуальной оси они бросали друг другу

<sup>1</sup> Фэн Юлань. Краткая история китайской философии / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 2000. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

стихотворные вызовы. В это время женский лагерь охватывало волнение, потому что там наконец-то признавали в своих противниках настоящих мужчин («ян-ян»). Тем более, что за работавшими под солнцем мужчинами был оставлен солнечный склон Ян. Праздничное поле являло зрелище соединившихся Инь и Ян: затененного склона, соприкасающегося со склоном, залитым солнцем, сталкивающихся перед тем как сомкнуться, двух половых групп»<sup>1</sup>.

По мнению М. Гране, прийти к подлинному пониманию основных категорий китайской философии возможно только путем воскрешения наиболее архаических смысловых слоев, с помощью которых можно воссоздать, особенно для представителей западной культуры, тончайшие оттенки смысла, уже не находимые в философских текстах китайской традиции. Научный и философский метод М. Гране возможно прямо соотнести с теоретическими размышлениями Э. Паунда и Э. Феноллосы в «Китайском иероглифе как средстве поэзии». Как и Паунд, М. Гране пытался избежать той одномерности и одноплановости западного философского языка, в силу своей узкой специализированности не способного передать глубинные смыслы, заключенные в категориях древнекитайской философской традиции. Обращаясь к одному из древнейших памятников китайской культуры «Ши цзину» («Книге Песен»), М. Гране стремится воскресить «изначальные метафоры», содержащиеся в нем и о которых говорил Э. Паунд, рассуждая о задачах поэта. При этом, как изначальная метафора, для Паунда ценна тем, что она возникает не из субъективных процессов, а отражает объективные отношения, существующие в самой природе, так и древние поэтические образы «Ши цзина» содержат те самые «первозданные метафоры», воскресить которые в современной поэзии пытался и Паунд, кстати, опубликовавший собственный перевод «Ши цзина» на английский с подстрочника.

Ученые и поэты «мучительно нащупывают нити забытых этимологий», как бы пересоздавая язык заново, открывая все новые и новые грани утраченных смыслов.

На основе приведенных выше цитат очевидно, что не стоит абсолютизировать тягу Э. Паунда к китайской иероглифике, так как он пришел к ней в процессе разработки поэтической техники «суперпозиционного образа», который смог бы объединять визуальное, эмоциональное и интеллектуальное начало в рамках одного художественного образа. Но следует заметить, что те возможности «удвоения» художественного образа посредством визуализации с помощью иероглифа, содержащего в себе

<sup>1</sup> Гране М. Китайская мысль. С. 98.

заданные сущностные образы, которые применял в своем поэтическом творчестве Э. Паунд, например, для М. Хайдеггера лежали в разработке архаической семантики древнегреческого, латинского, древневерхненемецкого языков. С помощью «археологии» древних или забытых значений древнегреческих или древневерхненемецких слов Хайдеггер добивался того же самого эффекта многозначности и неожиданности смыслов, которые он обнаруживал в самых, казалось бы, привычных и часто используемых словах.

В рамках сходной с Хайдеггером парадигмы работает и В.Н. Топоров при изучении индоевропейского контекста славянского понятия «святости». В работе «Индоевропейский контекст славянского „svet“» В.Н. Топоров раскрывает смысл христианского понятия «святость» в русском православии посредством помещения его в индоевропейский языковой контекст, что приводит к значительному расширению семантического поля. При этом значительное место уделяется этимологиям, которые визуализируют абстрактные или интеллектуальные составляющие «святости» в санскрите, авестийском (древнеиранском), тохарском, хотан-сакском, готском, балтийском и других языках. Среди основных значений, выделяемых В.Н. Топоровым, следует обратить внимание на такие поддающиеся визуализации смысловые компоненты понятия «святость», как индийские образы ведийской мифологии огня – возрастающего и разгорающегося пламени, балтийские образы сияющей под солнечными лучами водной поверхности, родственной близости святости, света и сияния.

Примеры, приведенные выше, позволяют прийти к заключению, что все попытки рецепции дальневосточной иероглифики не следует рассматривать изолированно вне художественного, философского и научного поиска новых языков выражения, спровоцированного кризисом Слова, связанного с ощущением разрыва между языком логических абстракций и глубинной сущностью вещей.

Некоторые крупные представители европейского художественного, философского и научного мира пришли к выводу, что визуализация раскрывает колоссальные возможности в воплощении художественных и философских концептов. Если фонетическая речь, отдающая приоритет абстрактным логическим понятиям, отражает лишь ту область бытия, которая постигается рассудком, то метод идеограмм, использование иероглифики и акцентирование визуальных образов воздействуют на все существо человека целиком, захватывая и области бессознательного.

Еще в XVII веке английский поэт Филипп Сидни писал о преимуществах техники перевода невизуального в визуальные образы: «Лишь

несравненный поэт выполняет и то, и другое: ибо все, что только ни утверждает философ в качестве желаемого, поэт представляет нам воплощенным в совершенном образе вымышленного героя, сочетая в нем общую идею с отдельными примерами. Я говорю, что он создает совершенную картину, ибо поэт предлагает нашему уму образ того, что философ дает только в словесном описании, не поражающем души, не проникающем в нее, не овладевающим духовным взором так, как это удается образу»<sup>1</sup>.

Рецепция иероглифа в западноевропейской культуре первой половины XX века осуществлялась в контексте попыток восполнения языковых утрат, связанных с фонетическим письмом и книгопечатанием. Важно еще раз подчеркнуть, что интерес представителей художественной культуры Запада к идеограмме был связан, прежде всего, с ситуацией все более и более утверждавшейся одномерности, гомогенизации и унификации культуры и языка.

Известный исследователь средств коммуникации М. Маклюен в работе «Галактика Гутенберга», рассуждая о роли книгопечатания в формировании новоевропейской культуры и мышления, полагает, что изобретение сначала фонетического алфавита, а потом книгопечатания сформировало новый визуальный тип культуры, пришедший на смену существовавшему в течение тысячелетий аудиотактильному типу.

При внимательном изучении «Галактики Гутенберга» становится очевидным тот культурный контекст, который вызвал к жизни попытки включения иероглифики в западноевропейскую художественную культуру и философские системы.

Основная проблема, порожденная возникновением в Западной Европе «Галактики Гутенберга», связана, по мысли М. Маклюена, с редукцией сложного взаимодействия органических пространств к единому однородному пространству. Второй важный аспект новой культурной ситуации – распад органических целостностей на изолированные автономные сферы, обособление чувств друг от друга и гипертрофия визуального восприятия в противовес всем остальным формам познания мира. Фонетический алфавит и книгопечатание породили разрыв между миром вещей и мышлением, так как «именно линейный синтаксический порядок расположения слов обуславливает временной порядок анализа качеств, которые в действительности одновременны и так тесно переплетены между собой, что ни одно из них нельзя отделить от совокупности

<sup>1</sup> Цит. по: Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. С. 231.

других, которые мы называем вещами, не изменив при этом его самого и все остальные»<sup>1</sup>.

Сама форма коммуникации, осуществляемая с помощью фонетического алфавита в последовательности строк, состоящих из абстрактных знаков, визуально закрепляет такой тип восприятия, при котором одновременный тип связи сменяется последовательным, а органические единства изучаемых объектов распадаются на изолированные друг от друга фрагменты.

В этом смысле иероглифическая письменность оказывается ближе к тому, чтобы передавать целостную сущность вещи и представлять ее в динамическом взаимодействии различных уровней ее существования, так как она графически демонстрирует возможность синтетического единства соположенных друг другу частей. Как отмечает М. Маклюен, «пиктографическая и идеографическая разновидности письма суть гештальты или моментальные снимки различных ситуаций, индивидуальных или социальных. Получить представление о неалфавитных системах письма нам могут помочь математические уравнения, наподобие  $E = mc$ , или фигуры древнегреческой или древнеримской риторики. Такие риторические фигуры, как гипербола, ирония, литота, уподобление и параномазия суть определенные положения ума. Пикториальное письмо всех видов – это своего рода балет из таких положений, который восхищает нас в силу нашей тяги к синестезии и аудиотактильному богатству опыта в гораздо большей степени, чем просто абстрактные алфавитные формы. Было бы весьма полезно, если бы дети в школе изучали китайские идеограммы и египетские иероглифы в целях расширения взгляда на наш алфавит»<sup>2</sup>.

Здесь уместно вспомнить о концепции З. Фрейда, полагавшего, что именно идеографическое письмо является наиболее адекватным для фиксации символов сновидения. Интересно, что крупный французский лингвист Э. Бенвенист в работе «Заметки о роли языка в учении Фрейда», не говоря прямо об идеограмме, высказывает мысли, соотносящиеся с анализируемой проблемой. Так, рассуждая о сфере бессознательного в теории З. Фрейда, Бенвенист пишет, что «в ней используются знаки, не поддающиеся членению и допускающие многочисленные индивидуальные вариации, число которых возрастает при использовании средств общей культуры и индивидуального опыта. Эта символика является надъязыковой вследствие того, что в ней используются знаки очень емкие,

<sup>1</sup> У. Авинз. Цит. по: Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. С. 107.

<sup>2</sup> Там же. С. 70.

которым в обычном языке соответствовали бы не минимальные, а более крупные единицы речи»<sup>1</sup>.

Любопытно, что Бенвенист, не упоминая об иероглифах, интересовавшихся Фрейда в связи с проблемами подсознания, полагает в качестве формы символов бессознательного риторические фигуры, с помощью которых Маклюен иллюстрировал принципы идеографического письма. «Подсознание использует подлинную “риторику”, которая, как и стиль, имеет свои “фигуры”, и старый каталог тропов оказался бы пригодным для всех уровней выражения. Мы находим и здесь и там все способы субституции, порожденные табу: эвфемизмы, намеки, антифразы, умолчание, литоту. Природа содержания вызывает появление всех видов метафоры, потому что именно благодаря метафорическому переносу символы подсознания приобретают одновременно и свое значение и свою сложность»<sup>2</sup>.

Для Ж. Деррида одной из привлекательных сторон идеограммы была возможность множественных прочтений, отсутствие закрепленного смысла, жестких фиксированных связей между означающим и означаемым, подрывающим «диктатуру фонетического письма». Как отмечал Э. Бенвенист, именно в языке подсознания отношения между символами бессознательного и тем, к чему они относятся, «характеризуются множественностью означающих и единственностью означаемого; связано это с тем, что содержание вытесняется и выступает только под покровом этих образов»<sup>3</sup>.

В отличие от фонетического письма, ответственного за обособление чувств и в конечном счете за десенсибилизацию западного человека, «идеограмма (даже в большей степени, чем иероглиф) представляет собой сложный гештальт, воздействующий на все чувства сразу. Идеограмма не допускает разделения между чувствами или специализации одного из них – выделения образа, звука или значения, что составляет ключевую характеристику фонетического алфавита. Поэтому многочисленные специализации и разделения функций, присущие промышленному труду и прикладному знанию, остались китайцам недоступными. В настоящее время китайская письменность, похоже, продвигается в направлении фонетического алфавита. Это, несомненно, приведет к ликвидации нынешней и традиционной культуры

<sup>1</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. Благовещенск: Гуманитарный Колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 126.

<sup>3</sup> Там же. С. 125.

in toto. Китайской нации придется пройти через шизофрению и умножение дихотомий к утверждению организации, основанной на началах физической силы и агрессивности и реализующей римскую модель «центр-периферия»<sup>1</sup>.

В XX веке художники, писатели и философы Запада ощутили, что европейская культура утратила смыслообразующий центр, создающий из многообразия культурных феноменов органическое единство. Традиционное общество парадоксальным образом давало возможность реализовывать разнообразие в границах определенного культурного стиля. Социальная структура Раннего Средневековья, формально признававшая только два «ordo» – духовенство и мирян, соответствовавших «религиозному видению мира, разделенного на мирское и церковное, духовное и земное», позволяла существовать многочисленным «etat», или «состояниям», воплощавшим разнообразные культурные формы жизни и, тем не менее, образующим единство на основе объединения уникальных жизненных стилей.

Начиная с XVII века западная культура стала развиваться в сторону упразднения уникальности и своеобразия в сторону однородности и унификации. По аргументации М. Маклюэна, «даже если бы никогда не было семнадцатого века, можно было предвидеть, что зародившаяся благодаря книгопечатанию тенденция к визуальному порядку слов приведет к упразднению принципа разделения стилей, игры словами и к единообразию речевого общения»<sup>2</sup>. В этой связи характерны упоминаемые Маклюэном призывы некоторых деятелей европейской культуры ввести запрет на использование в речи и письме риторических фигур, так как, по словам Роберта Кодри (1604 г.), ум заключается не в употреблении незнакомых слов, а «в здравом понимании сути дела и умении ее изложить... необходимо решительно запретить всякую аффектированную риторику и пользоваться совершенно одинаковым языком»<sup>3</sup>.

Но, по М. Маклюэну, «различные стили, как и различные уровни экзегезы, были частью целостного культурного комплекса. Они во многом служили основой, на которой формировалась оценка отцами церкви стилей Библии»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. С. 52.

<sup>2</sup> Там же. С. 342.

<sup>3</sup> Р. Кодри. Цит. по: Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. С. 342.

<sup>4</sup> Там же. С. 342.

Иероглиф образует стереоскопическую модель многоуровневой синтетической структуры, образующей органическое смысловое единство без фиксированного центра, в которой различные части, обладая собственными значениями, будучи элементами единого идеографического комплекса, создают новые понятия и смыслы. Части иероглифа могут выступать в качестве компонентов, обладающих своим собственным значением, но в целостном комплексе идеограммы эти частные смыслы отступают на второй план. Множественность способов прочтения идеограммы, как, например, в японском иероглифе «жизнь» с его примерно двадцатью по-разному звучащими способами чтения, создают как бы непосредственный образ идеи, не связанный напрямую со звучащей речью.

В процессе унификации культурных стилей начинается парадоксальный процесс распада органической целостности западной культуры. Стремление к однородности, вызванное в первую очередь потребностями развития новых технологий и коммерциализацией практически всех сторон жизни общества, порождает того изолированного одномерного человека, о котором писал Г. Маркузе. Разлад затронул как культуру в целом, так и душу отдельного человека. О распаде органической целостности западной культуры, «Утраты середины» (название труда немецкого историка культуры и искусствоведа Х. Зедльмайра), писали В. Вейдле в «Умирании искусства», Н. Бердяев в «Смысле истории», Р. Гвардини в «Конце Нового времени».

С утратой «внутренней согласованности душ, духовного, сверхразумного их единства, воплощенной в искусстве соборностью творчества» (В. Вейдле) западный художник и человек оказываются в мире обособленности и одномерности. Как пишет М. Маклюен, «во всех аспектах опыта и деятельности человека в целом акцент приходится на разделение функций, анализ компонентов и обособленность моментов времени. Ибо с обособлением визуальности утрачивается ощущение взаимодействия и способность воспринимать свет сквозь просвет в бытии. Человеческая мысль перестает ощущать себя причастной к вещам»<sup>1</sup>.

Божественный свет, просвечивающий сквозь предметы, в который погружался художник и мыслитель Средневековья, по утверждению М. Маклюена, превратился в физический свет, падающий на предметы и создающий одномерную поверхность, заполненную абстрактными унифицированными знаками, оторванными от вещей.

<sup>1</sup> Р. Кодри. Цит. по: Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. С. 342. С. 352.

Обращение к идеограмме было попыткой возродить утраченную западной культурой целостность художественных структур и восприятия.

Дальневосточная живопись, литература и каллиграфия предоставили художникам Запада модели открытой художественной структуры. Идеограмма играла во всех трех видах искусства ключевую роль. Произведение дальневосточной живописи являло собой наглядный образец художественного синтеза, объединяющего в рамках одного произведения живопись, поэзию, каллиграфию и искусство изготовления оттисков с печатей. Очень часто идеограмма выступала элементом, определяющим структуру всего произведения в целом, когда композиция монохромного живописного свитка представляла собой воспроизведение ключевого иероглифа поэтической надписи. Таким образом, идеограмма представляла собой как бы ядро живописного произведения, определяя своей структурой взаиморасположение элементов живописного изображения.

Стремление к художественному синтезу, к преодолению обособленности различных видов искусства было свойственно и западноевропейским и русским поэтам и художникам начала XX века. В этом плане интересны опыты в области сочетания поэзии с визуальными формами художественного выражения художников и поэтов круга В. Хлебникова и французских поэтов и живописцев, связанных с творчеством Г. Аполлинера<sup>1</sup>. Отечественный исследователь дальневосточной живописи и каллиграфии С.Н. Соколов-Ремизов в исследовании «Литература – каллиграфия-живопись» приводит ряд интересных примеров из истории российского и западного искусства. В России, по словам С.Н. Соколова-Ремизова, тема художественного синтеза особенно яркое развитие находит в творчестве художников и поэтов, объединяемых гениальной личностью В. Хлебникова, – О.В. Розановой, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, А.Е. Кручёных, С. Боброва, П. Филонова, П.В. Митурича<sup>2</sup>.

Для В. Хлебникова, «искания в области живой связи временных пространств, слитности “времени-пространства”, космоса и человека, постигающую стройную гармонию миропорядка, единения Азии и Европы включают и мысли о необходимости “симультанного” проявления – “сопроявления” внутреннего голоса художника и его фиксированного знаком внешнего жеста, о соединении звука и цвета, сближении слова и живописи»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 15.

<sup>3</sup> Там же.

Как отмечает С.Н. Соколов-Ремизов, китайская иероглифика серьезно занимала В. Хлебникова в связи с возможностями использования китайской письменности для графического выражения будущего «вселенского» или «звездного» языка<sup>1</sup>.

Ярким примером творческого воплощения идей В. Хлебникова о выразительных возможностях идеографического письма, может служить, как сообщает С.Н. Соколов-Ремизов, работа П. Филонова, исполнившего иллюстрации и текст для книги В. Хлебникова «Деревянные идолы»: «Размером, цветом (количеством черного), характером начертания Филонов выделяет строчки, ключевые слова, акцентирует отдельные буквы-звуки. Благодаря этому рукопись «Деревянных идолов» превратилась в своего рода звукопись стиха; образный смысл стихов с их ритмическим движением, нарастанием, спадом, акцентировкой звука зримо воплотился в графической партитуре строк... Филонов превращает отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом. Он как бы пытается превратить звуковое письмо в идеографическое – в пиктографию и идеографию, вернуть письменность к ее истокам... В слове «Перун» “п” и “н” превращены в зигзагообразные стрелы молний, символизирующие этого языческого бога славян. Слово “ручей” завершает волнистая линия над “й”, как образ бегущей воды. В слове “гадюка” “г” напоминает извивающуюся змею. Буква “к” в слове “шиповник” превратилась в ветку этого растения – с цветами и шипами. В каждом случае отдельная буква становится идеограммой, изобразительным символом целого понятия. Мы слышим “шиповник” и видим шиповник. Образуются два ряда – звуковой и зрительный, из которых вырастает обогащенный поэтический образ. Поэзия музыкальна, но, преодолевая ограничения условного буквенного письма, Филонов пытается сделать ее и живописной, какой она была и продолжает быть у народов, сохранивших иероглифическую систему письма»<sup>2</sup>.

Опыты П. Филонова напрямую перекликаются с аналогичными экспериментами Э. Паунда в его попытках превращения китайского иероглифа в средство западноевропейской поэзии. Э. Паунд, так же как и П.Филонов, средствами графики на основе русского алфавита, с помощью китайской идеограммы пытался акцентировать в стихотворении ключевые слова и понятия, «удвоить смыслы», кроме того, используя иероглиф как синтезирующий образный ряд стихотворения символ.

С.Н. Соколов-Ремизов дает пример решения проблемы связи слова, цвета, графики, иллюстраций и каллиграфии в знаменитой книге стихов

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 188.

<sup>2</sup> Там же. С. 15–16.

А. Кручёных «Утиное гнездышко дурных слов», рисованной О.В. Розановой. В этой книге художница вводит текст непосредственно в рисунок, превращая рукописные строки в элементы иллюстративного образа.

Большой интерес, по С.Н. Соколову-Ремизову, «представляют положения, выдвинутые поэтом Сергеем Бобровым в статье “О новой иллюстрации”, в которой он, выступая против отрыва от содержания, характерного для традиционной – “станковой в себе” иллюстрации или чисто украшательской “книголюбительской”, видит будущее иллюстрации в соединении приближающейся к метафоре аллегории и метонимической метафоры, когда “аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигается не литературными, а живописными средствами”, когда полифония ритмо-графического рисунка иллюстрации “даёт подобие лирических движений в поэме”<sup>1</sup>.

В западноевропейской литературе «попытки симультанного развития темы в параллельно идущем поэтическом и визуальном ряде (включающем шрифт и рисунок) – предпринимали в “Прозе транссибирского экспресса” Блез Сандрар и Сони Делоне (1918); рисунчатое построение графики стихотворной строфы – лирические идеограммы Г. Аполлинера в его знаменитых “Каллиграммах” (1918) – характерные образцы исканий в направлении, сформулированном им в статье “Новый дух и поэты”: смелые типографские опыты, поднятые на действительно высокий уровень, обладают тем преимуществом, что порождают новый визуальный лиризм, почти неведомый до нашего времени. Подобные опыты могут пойти еще дальше, стать своего рода синтезом искусств – музыки, живописи и литературы»<sup>2</sup>.

В задачу данной главы и всей монографии в целом не входит анализ проблемы успешности или неуспешности синтеза искусств в западноевропейской художественной культуре XX века. Думается, если этот вопрос рассматривать в ракурсе рецепции тех или иных элементов дальневосточного искусства с целью достижения художественного синтеза, то на этом пути западный художник должен столкнуться с целым рядом проблем.

По С.Н. Соколову-Ремизову, в дальневосточном искусстве синтез литературы, каллиграфии и живописи достигает беспрецедентного в мировой культуре звучания. «Одна из причин этого действительно уникального явления коренится в исторически сложившейся близости художественно-выразительного языка живописи и каллиграфии, в истоках которой – общность материалов и орудий письма (кисть, тушь,

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

бумага, шелк) и сближенность условных приемов работы этими орудиями (“общность приемов” – тунфа) с вытекающими из этого определенными соответствиями в палитре формально-выразительных средств (линия, удар-прикосновение кисти, мазок в их динамико-ритмическом и прочем многообразии)»<sup>1</sup>.

Иероглифика, воплощенная в искусстве каллиграфии, выступает в произведении дальневосточной живописи основным синтезирующим элементом, так как может одинаково использоваться как в живописи, так и в литературе. Каллиграфические приемы, по С.Н. Соколову-Ремизову, широко используются в процессе построения живописной формы. «Введение каллиграфии в структуру живописного произведения подчеркивает условность живописного языка»<sup>2</sup>. Как уже отмечалось выше, сама форма иероглифического знака может послужить основой композиционного построения картины. По утверждению С.Н. Соколова-Ремизова, «своиственные конструкции каждого иероглифа, цельность композиции, замкнутость, устойчивость, “архитектурность” и отсюда монументальность, ощущение своеобразной “самонаполненности” и “вневременности” – “извечности” накладываются и на строй живописного языка, оттеняя своеобразие произведения синтетического типа»<sup>3</sup>.

Общность каллиграфического и живописного приемов в дальневосточном искусстве проявляется в том, что обучение дальневосточного художника в Китае и Японии начинается с обучения каллиграфии, а разнообразные каллиграфические техники написания иероглифов широко используются при изображении одного из главных объектов монохромной живописи бамбука.

На основании вышеизложенного можно заключить, что многоуровневость и многозначность, открытость к интерпретации, игре смыслов, рождающейся на пересечении визуального и смыслового уровней иероглифа, полностью отсутствуют в фонетическом знаке. Даже без учета архаических «изначальных метафор», содержащихся в иероглифах, как, например, в знаке юн – «вечность», состоящем из комбинации волнообразных линий, в рисунке которого, как сообщает С.Н. Соколов-Ремизов, «угадывается прямое сходство с древней пиктограммой, изображающей движение петляющих струй воды», визуальный аспект идеограммы выделен достаточно четко. Дальневосточный художник и каллиграф, пишущий знаки «ветка бамбука под ветром» (фэн чжу и чжи), может средствами

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 21.

<sup>2</sup> Там же. С. 232.

<sup>3</sup> Там же. С. 233.

своего искусства визуально подчеркнуть семантику надписи, поместив как бы «вылетающий» из конструкции знака «ветер» иероглиф бамбука или положив начертание иероглифа фэн («ветер») в качестве структурной основы всей композиции.

Иероглифика создает уникальные возможности для взаимодействия элементов и частей художественного произведения, так как каждый знак может являть собой одновременно и замкнутый в себе символ, обладающий собственной семантикой и образностью, и, будучи включенным в литературный или живописный текст, «обрасти» новыми смыслами и ассоциативными рядами. К синтетическому произведению дальневосточного искусства вполне подходят слова французского структуралиста Р. Барта, сказанные им по поводу японского трехстишия «хайку»: «Согласно образу, предложенному доктриной Хуа-янь, можно было бы сказать, что коллективное тело хокку – жемчужная нить, где в каждой жемчужине отражаются все остальные и так далее до бесконечности, где нет возможности нащупать центр, первичный источник излучения (для нас же наиболее подходящим образом, воплощающим это изобилие переливов смысла, не имеющее ни начала, ни двигателя, ни опоры, может служить словарь, где каждое слово определяется только с помощью других слов)»<sup>1</sup>.

Следует отметить, что фонетический знак, даже при попытке использовать его в живописном или графическом произведении с теми же целями, что и в дальневосточном искусстве, будет обладать несоизмеримо меньшей силой воздействия по сравнению с идеограммой. Буквы фонетического алфавита, преобразованные творческой фантазией западного художника до уровня графического символа, продолжают сохранять свой абстрактный и изолированный характер.

Начиная с эпохи Ренессанса западная культура идет по пути аналитического дробления и разложения целостного художественного образа на абстрактные изолированные компоненты, наиболее яркими примерами которого могут служить пуантилизм и кубизм. Сам аналитический характер западной культуры не дает реализовать художественную целостность даже в том случае, если такая задача ставится самим художником. При попытке художественного синтеза западному мастеру удастся достичь либо декоративного эффекта, сводя многоуровневый объект реальности до игры живописных пятен или абстрактных форм, либо передавать значимую идею на рассудочном уровне, за счет иных форм восприятия. Одномерность выражения порождается самим характером художественных средств. Абстрактный изолированный мазок художника,

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. М.: Праксис, 2004. С. 101.

абстрактная изолированная буква у писателя или поэта не позволяют достигать целостности дальневосточного произведения живописи или поэзии.

В китайском и японском искусстве, как видно, отдельный элемент произведения, представленный идеограммой, сам по себе являет некий малый художественный мир. Отдельное пятно, черта или линия, которые представляют собой элементы иероглифа и используются при каллиграфическом написании, также не представляют собой абстрактных элементов. Большинство из них имеют названия, отсылающие к прямому наблюдению за природой, и являют собой символические уподобления ее объектам. В китайской и японской каллиграфии система линий и их начертаний является отражением фундаментальных первопринципов, образующих мироздание, – Инь и Ян.

Таким образом, дальневосточный иероглиф представляет собой сложный комплекс, в самой своей структуре воплощающий микрокосм китайской традиции. Знаково-символическая система, присущая китайской идеограмме, уподобляет иероглифический знак живому организму, так как в трактатах по каллиграфии о звучании туши и кисти в ткани художественного текста передается образными понятиями «костей» или «костяка» (гу), «мяса» (или «плоти» – жоу), «мышц» (или «мускулов» – цзинь) и «крови» (сюэ). По С.Н. Соколову-Ремизову, «эти понятия отображают следующие качества: “кости” – крепость кисти в руке каллиграфа и силу, уверенность движения; “мясо” – толщину мазка, силу нажима и степень насыщенности кисти тушью; “мышцы” – связанность “костей” и “мяса”, связанность отдельного штриха с другими элементами знака, движение от иероглифа к иероглифу, “кровь” – влажность кисти, густоту туши, пульсацию туши в структуре мазка»<sup>1</sup>.

Возникает вопрос о возможности переноса этого сложного художественного комплекса в другую традицию, так как даже в своем визуальном и формальном аспектах идеограмма определяется системным контекстом китайской религиозной и философской мысли.

Произведение дальневосточного искусства предлагает зрителю или читателю чрезвычайно сложную многоуровневую структуру прочтения, опирающегося на синтез визуальных и смысловых аспектов идеограммы.

Многомерность обеспечивается содержащейся в идеограмме «изначальной метафорой», пиктографическим аспектом, сохраняющим живую связь с вещами и идеями вне посредничества звуковой речи, множественностью звуковых прочтений, выбор которых определяется взаимосвязью

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 205.

иероглифа с другими знаками, возможностями суггестии, содержащимися в самой форме начертания знака помимо вариантов его чтения, и знаково-символической образностью, присутствующей в традиции.

Западный художник способен добиться синестезии за счет удаления знакового, смыслового компонента произведения, в то время как в дальневосточном искусстве он имманентно присутствует в самой художественной структуре. В силу своего абстрактного характера фонетический алфавит не связан непосредственно ни с одной культурной системой, что и позволило ему осуществить свое триумфальное шествие по миру. Сама форма начертания фонетического знака не содержит отсылок к фундаментальным принципам мироздания.

Ближайшим аналогом китайской иероглифики в средиземноморской традиции может выступать древнееврейский алфавит, особенно в его традиционной интерпретации. Так, исследователь ветхозаветных текстов Д.В. Щедровицкий в этой связи пишет, что «Книга Бытия на древнееврейском языке начинается с буквы бейт, от которой произошла через греческую бета и наша буква “Б”. Не случайно вся Библия начинается именно с этой буквы, притом увеличенного размера: “в начале”. По преданию, сама эта буква имеет такое начертание, потому что она как бы отгораживает “то, что наверху”, – т.е. превышает пределы человеческого восприятия, “то, что внизу” – т.е. не достигает пределов восприятия, и то, что было “до” мироздания. Нам, таким образом, открыто только то, что “написано” дальше – в Книге и во вселенной. Поэтому буква открыта лишь в одну сторону. Кроме того, “бейт”, “байт” означает “дом”, которому и уподоблено мироздание, как жилище Бога, чье имя – “Элогим” – начинается с непроницаемой буквы “алеф”, предшествующей “бейт”. Непроницаемость указывает на невидимость, чистую духовность. А три части буквы “бейт” как бы изображают небо, землю и человека, находящегося “между ними” – существо одновременно духовное и физическое»<sup>1</sup>.

Вывранный из системного контекста дальневосточной культуры иероглифический знак способен репрезентировать либо одномерную визуальность, что в крайних и наиболее сниженных формах наблюдается в татуировках и дизайне ресторанов «азиатской кухни», либо воплощать форму чистого символа, открытого множественности интерпретаций.

В процессе заимствования идеограмма утрачивает тот лингвистический, религиозный, философский и эстетический контекст, который превращал ее в «картину идеи». Системные комплексы древних культур

<sup>1</sup> Щедровицкий Д.В. Введение в Ветхий завет. Т.1: Книга Бытия. М.: Тервинф, 2000. С. 27.

представляли мир явлений как раскрытие модусов единой реальности, где, согласно максиме махаянского буддизма: «Все в Одном, а Одно во всем». Но современная западная культура представляет собой мозаику плохо взаимосвязанных друг с другом фрагментов, в одном из которых может найтись место и иероглифу ценой сведения его к одномерности фонетического знака.

К дальневосточному художественному тексту вполне применимо высказывание Николая Кузанского, согласно которому «Бог – это сфера, центр которого везде, а окружность нигде». Японское или китайское произведение искусства по сути своей «децентрировано» таким образом, что каждый его элемент может быть воплощением его сути, отдельный знак способен выступить в качестве «микрокосма» или даже эмбриона, некоей точкой «развертывания» «макрокосма» художественного текста.

Известный отечественный исследователь японского языка В.М. Алпатов в работе «Япония: язык и общество» раскрывает специфику восприятия иероглифического текста в современной Японии: «Хорошо известно и подтверждается психологическими опытами, что обычный носитель японского языка (малограмотных в наше время можно не принимать в расчет) воспринимает письменный текст не побуквенно, а избирательно: в первую очередь внимание обращается на наиболее значимые иероглифы. Особенно это заметно в текстах, которые должны восприниматься по возможности сразу (реклама, заголовки), и в текстах, которые нужно оценивать в условиях дефицита времени (например на телеэкране). Поэтому письменные тексты стараются строить так, чтобы в них в первую очередь выделялись наиболее информативные иероглифы»<sup>1</sup>.

По В.М. Алпатову, такого рода компактность иероглифических текстов используется целенаправленно. Недаром, как можно видеть из примеров, они используются в целях воздействия, в том числе и политического, на читателя. Как справедливо указывается в современном исследовании, «японские стереотипы чрезвычайно лаконичны. Эта предельная сжатость достигается благодаря ценному качеству иероглифической письменности – возможности опускания служебных слов и словообразующих грамматических частиц. Таким образом, стереотип превращается в одно слитное понятие, обладающее, подобно сжатой пружине, большой энергией... Лаконизм достигается также путем опускания некоторых значащих слов, которые легко восстановить... Японские стереотипы обязаны своей яркостью изначальной образности иероглифических знаковых систем...

<sup>1</sup> Алпатов В.М. Япония: язык и общество. С. 56.

При визуальном восприятии иероглифические стереотипы воздействуют иначе, чем знаки фонетического письма»<sup>1</sup>.

По словам япониста С.В. Чугрова, «можно говорить об использовании пропагандистами специфики японского языка, представляющего широкое поле для экспериментирования в области семантических ассоциаций в силу распространенности омонимии и возможности расчленения иероглифов на смысловые элементы»<sup>2</sup>.

Другой отечественный специалист по японскому языку и письменности, Е.В. Маевский, подчеркивает целостный характер восприятия иероглифического текста: «Зрительный канал передачи информации, по-видимому, лучше всего работает при условии, что изображение воспринимается сразу, целиком. При необходимости поэлементной развертки восприятие замедляется, канал используется с меньшей эффективностью. Многочисленные исследования показывают, что лишь неопытный читатель последовательно пробегает глазами каждую букву... Быстрое же чтение представляет собой сложный психологический процесс, при котором зрение, как правило, захватывает целый фрагмент страницы, обширное пятно, распространяющееся сразу на несколько строк... Иероглифика более приспособлена к такому "чтению пятнами" в силу самой своей графической природы, и можно предполагать, что при прочих равных условиях чтение иероглифического текста должно занимать меньше времени, чем чтение буквенного (подразумевается, конечно, чтение про себя, а не вслух). С этой точки зрения структура письменного языка, максимально точно имитирующая структуру зного (что бывает при фонетическом письме), отнюдь не оптимальна»<sup>3</sup>.

Для деятелей западной культуры, обращавшихся в творческом поиске новых художественных языков к иероглифике, идеограмма выступает как символ, интерпретируемый в зависимости от тех задач, которые ставил перед собой тот или иной художник, поэт, режиссер.

Непосредственно китайскую иероглифику использовал в своем творчестве лишь Э. Паунд, для остальных же идеограмма выступает в качестве модели новой структуры художественного текста, своей формой демонстрируя возможности динамического взаимодействия его различных частей, уровней и смыслов. Думается, что проект рецепции идеограммы, осуществленный в поэзии Э. Паундом, в целом можно считать проваленным в силу того, что у читателя его стихов отсутствует

<sup>1</sup> Чугров. Цит. по: Алпатов В.М. Япония: язык и общество. С. 58.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Маевский. Цит. по: Алпатов В.М. Япония: язык и общество. С. 59

лингвистический и культурный код, позволяющий путем дешифровки иероглифа осуществлять «удвоение смыслов». Для обычного читателя, не знакомого с китайским языком и культурой, иероглифы, помещенные на полях паундовских «Кантос», предстают всего лишь декоративными элементами, приятно оживляющими печатную страницу и придающими ей облик некоего тайного послания.

С. Эйзенштейн, опиравшийся в художественном поиске на формальную структуру иероглифа, оказался более успешен, так как идеограмма предоставила ему пространственно-функциональный принцип кинематографического монтажа. При каллиграфическом написании иероглифа в китайской традиции большое место отводится принципам пространственного расположения и гармонического взаимодействия элементов письменного знака. Само понятие композиционного построения знака «выдвигает проблемы асимметричности, единства и равновесия при распределении элементов иероглифа по девяти частям (“девяти дворам” – цзюгун) воображаемого квадрата, который очерчивает границы иероглифа. Существует правило гармонии “восьми сторон”, распространяющееся на три секции каждой грани этого квадрата.

“Организация белого пространства” касается вопроса активного звучания невидимых переходов-связей, “мышц”, соединяющих отдельные элементы иероглифа друг с другом, т.е. активного звучания белых, незаполненных участков внутри иероглифа и в пределах воображаемого квадрата»<sup>1</sup>.

«Воображаемый квадрат», в который вписывается иероглиф, представляет собой границы кинематографического кадра, являющегося, согласно С. Эйзенштейну, «ячейкой монтажа». Кадр может выступить в качестве «эмбриона монтажа» так же, как иероглиф может выступать эмбрионом композиции живописного свитка, пространственная организация которого и взаимоотношение элементов может строиться по схеме ключевого знака. Идеограмма, в смысловом аспекте которой, по С. Эйзенштейну, «сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается понятием», выступает моделью создания внутрикадрового образа, воплощающего определенную режиссерскую идею. В формально структурном плане построение иероглифа, пространственный синтез его элементов служит образцом для внутрикадрового «конфликта графических направлений

<sup>1</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. С. 207

(линий), конфликта планов (между собой), конфликта объемов, конфликта масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью), конфликта пространств и т.д»<sup>1</sup>.

Можно сказать, что у каждого из упомянутых в данной главе поэтов, художников, режиссеров и философов была своя концепция идеограммы, зачастую не совпадающая с той, что принимается большинством современных филологов и лингвистов. В этой связи не так уж важно, что понимание китайской иероглифики Э. Паундом или С. Эйзенштейном было ошибочным в свете современной науки. Для западных деятелей художественной культуры был важен не китайский иероглиф сам по себе, а его способность инспирировать поиск новых художественных языков или выступать в качестве формы, синтезирующей ранее найденные способы выражения.

Попытки рецепции дальневосточной идеограммы демонстрируют целую гамму творческих поисков, приводивших к порой полярным интерпретациям китайского иероглифа. Если для А. Арто, Э. Паунда, З. Фрейда и Ж. Деррида идеограмма являла собой модель открытой для интерпретации структуры, позволявшей приблизиться к диалоговой форме художественного и философского текста, то для Р. Барта одной из ее главных особенностей было «избавление от смысла посредством легко понятой речи»<sup>2</sup>.

Для С. Эйзенштейна японские трехстишия «хайку» – одна из разновидностей идеографического письма, «перенесенные во фразеологию иероглифика». Метод их решения аналогичен иероглифическому «запечатлеванию отвлеченного понятия, порождает лаконику заостренной образности. Метод, свернутый в суровое сочетание знаков, высекает в их столкновении сухую определенность понятия».

Для Р. Барта «в хокку отсутствуют две фундаментальные черты нашей тысячелетней классической литературы: во-первых, описание «(трубка лодочника, тень сосны, запах рыбы, зимний ветер здесь не описываются, то есть не украшаются разного рода значениями или моралью, которые, на правах знаков, вовлекаются в дело раскрытия истины или чувства: реальности отказано в смысле; более того, реальное лишено даже смысла реальности); во-вторых, определение; оно не только переводится в жест, пусть даже графический, но возводится к своеобразному эксцентричному распадению объекта»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. За кадром. С. 7.

<sup>2</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 105.

<sup>3</sup> Там же. С. 107–109.

«Не описывая и не определяя, хокку (так я буду называть в конечном счете всякую краткую черту, всякое событие японской жизни, каким оно предстает моему чтению) истончается, сводясь в конце концов к одному лишь чистому указанию». Это «указание выявляет тщетность какой бы то ни было классификации объектов: ровным счетом ничего особенного, говорит хокку, в согласии с духом Дзэн: событие не относится ни к какому виду, особенность его сходит на нет; подобно изящному завитку, хокку сворачивается вокруг себя самого, след знака, который, казалось, намечался, стирается: ничто не достигнуто, камень был брошен напрасно: на водной глади смысла нет ни кругов, ни даже ряби»<sup>1</sup>.

Интерпретации различных аспектов японской культуры, предложенные Р. Бартом в «Империи знаков», подтверждают идею иероглифа как абсолютного означающего, в котором нет ничего за пределами чистой формы.

В отличие от Э. Паунда и А. Арто, З. Фрейда, видевших в идеограмме модель открытой многоуровневой структуры, для Р. Барта иероглиф – знак без означаемого, децентрированная форма, внутри которой – пустота. «По множеству причин (исторических, экономических, религиозных, военных), Запад слишком глубоко усвоил этот закон: здесь все города имеют концентрическое строение; кроме того, сообразно с движением самой западной метафизики, для которой всякий центр является местом истины, центр наших городов всегда заполнен: это знаковое место, где собраны воедино все завоевания цивилизации: духовность (с ее храмами), власть (с ее кабинетами), деньги (с их банками), торговля (с ее магазинами), речь (с ее площадями, кафе и прогулками): отправиться в центр – значит пойти навстречу общественной “истине”, причаститься высшей полноте “реальности”»<sup>2</sup>.

Западная метафизика с ее идеей «центра», содержащего истину, концепциями «изначальной Первопричины», эманации, или креационистские Акты которой порождают цепочки причинно-следственных связей, определяющие существование феноменов. Западноевропейские разделения между «быть» и «казаться», между «феноменом» и «ноуменом», между «явлением» и «сущностью» вступают в противоречие с фундаментальными постулатами одной из философских школ махаянского буддизма – мадхьямики – «Все формы пусты» и «Форма есть пустота, Пустота есть форма». По Р. Барту, формы японского быта и искусства представляют собой непосредственное воплощение этих тезисов. Как утверждал Р. Барт,

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 105.

<sup>2</sup> Там же. С. 44.

Токио, в отличие от западных городов, огромный мегаполис без центра. Вернее, в нем есть центр, но этот центр пуст. «Один из двух наиболее влиятельных городов современности выстроен вокруг непроницаемого кольца стен, вод, крыш и деревьев; его центр – не более, чем испарившаяся идея, существующая здесь не для того, чтобы излучать власть, но чтобы обеспечивать городскому движению опору на ее центральную пустоту, обрекая это движение на вечное отклонение и объезд. Так, говорят нам, разворачивается и пространство воображаемого – посредством возвращения и обращения вокруг пустого субъекта»<sup>1</sup>.

Различные аспекты японской культуры, по Р. Барту, то и дело представляют нам проявления графических жестов, в которых помимо формы не существует никакого содержания, или же оно слишком незначительно, чтобы оказывать какое-либо влияние на характер восприятия. Японская традиция упаковки подарков представляет собой идеальный пример соотношения между знаком и означающим, когда, «в силу самого своего устройства эта многослойная оболочка (пакет можно разворачивать бесконечно) отсрочивает появление скрываемого объекта, который часто бывает совершенно незначительным, ибо в том и заключается особенность японского пакета, что ничтожество вещи несоразмерно роскоши упаковки»<sup>2</sup>.

Феномены японской традиции, по Р. Барту, суть пустые знаки, объекты словно бы лишаются существования, превращаются в миражи, «означаемое бежит от одной оболочки к другой» к невидимому, скрываемому центру, чтобы обнаружить там пустоту. Завершенность формы японского объекта, по утверждению Барта, обрекает его на бесконечный перенос. «Богатство вещи и глубина ее смысла основаны лишь на трех составляющих, требуемых от всех производимых объектов: они должны быть четкими, подвижными и пустыми»<sup>3</sup>.

Различные отношения между формой и содержанием в японской и западной культуре проявляются в различном отношении к формам вежливого поведения. По Р. Барту, недоверие к вежливости коренится в исходной концепции человеческой личности в рамках западной культуры, в которой «социальная роль» или «социальное Я» выступает чем-то «внешним», искусственным, «неподлинным» по отношению к «внутреннему» – нашей подлинной человеческой природе, сути, личности. На Западе, по рассуждению Р. Барта, «считается логичным относиться

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 45.

<sup>2</sup> Там же. С. 62.

<sup>3</sup> Там же. С. 63.

к этой личности, не проявляя никакого интереса к ее социальной оболочке: предполагается, что это отношение искреннее, первичное, обнаженное, искажаемое (как считается) знаковым общением, более всего дорожащее индивидуальной ценностью другого: быть невежливым – значит быть правдивым – вот логика западной морали»<sup>1</sup>.

Японская вежливость, по Р. Барту, есть «упражнение в пустоте», так как в границах японской культуры нет понятия о некоей «подлинной» человеческой природе, существующей вне и помимо системы социальных взаимодействий человека, поэтому взаимодействие двух людей приобретает в Японии характер воссоздания чистой «графической формы». «Два тела склоняются очень низко друг перед другом (руки, колени, голова всегда остаются на строго определенном месте), тщательно соблюдая установленный угол поклона. Или еще (как на древней картине): чтобы преподнести подарок, я должен лечь, согнувшись и почти впечатавшись в пол, а в ответ мой партнер поступает также: единая линия пола соединяет дарящего, принимающего и сам предмет дарения, коробку, которая, быть может, вообще ничего не содержит или содержит что-нибудь совсем небольшое»<sup>2</sup>.

Склонившиеся в поклоне тела, распростершиеся на полу фигуры образуют некие «гештальты», графически четкие «иероглифы вежливости», посредством которых в процессе взаимодействия двух людей возникает отношение, хотя и отсылающее к определенному социальному содержанию, но в то же время невыразимому вне своей собственной формы выражения. В подобной системе взаимоотношений «торжествует не смысл, но графика очертаний», которая наделяет вежливые поклоны, в наших глазах кажущиеся чрезмерными, «истинной сдержанностью жеста, означаемое которого непостижимым образом испарилось». «Форма пуста, неизменно повторяются буддийские слова. Это и есть то, что выражают посредством практики форм (слово, чей пластический и светский смыслы здесь становятся неразрывны), вежливость приветствия и склоненность двух тел, которые не повергаются ниц, но прописывают друг друга»<sup>3</sup>.

Размышления выдающегося современного польского режиссера и теоретика театра Ежи Гротовского по поводу «иероглифического актера» Антонена Арто могут послужить объяснением роли идеограммы в творчестве Э. Паунда и С. Эйзенштейна: «Загадка Арто заключена, между прочим, и в том, что более всего он плодотворен в своих ошибках

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 83.

<sup>2</sup> Там же. С. 84.

<sup>3</sup> Там же. С. 86.

и недоразумениях, рождавшихся из его исканий. Его описание балийского театра, так убедительно действующее на наше воображение, по сути является собой одно большое недоразумение. Арто прочитывал как “космические знаки”, как “жесты, вызывающие высшие силы”, те элементы спектакля, которые действовали там на совершенно иных основах, весьма простых, я бы сказал, элементарных. То, что для Арто было “таинственно” и “космично”, в балийском театре означало попросту конкретное выражение, знак, конкретное театральное слово в алфавите знаков, ключ к которому для всех балийцев был общедоступен и ясен.

Сам же балийский спектакль был для Арто тем же, чем для ясновидящей стеклянный шар. Спектакль балийцев как бы “выманивал” из него потенциальный спектакль – совершенно другой, дремавший в нем самом, и этот-то спектакль, возникший на канве балийского театра, дает нам представление о высших, предельных возможностях этого человека»<sup>1</sup>.

Дальневосточная идеограмма, подобно балийскому спектаклю для А. Арто, «выманивала» из западных режиссеров, поэтов и художников свой собственный текст, выступая для них в качестве чистой формы, наполняемой каким угодно содержанием в зависимости от поставленных творческих задач.

<sup>1</sup> Гротовский Е. Он не был полностью самим собой // Гротовский Е. К бедному театру / Пер. с англ. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 243.

## **ГЛАВА 4**

### **ОБРАЗЫ ВОСТОКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

#### **4.1. ДИНАМИКА ОБРАЗОВ ВОСТОКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

В первой главе представленного исследования были проанализированы теоретико-методологические основания, в соответствии с которыми западноевропейская наука выстраивала дихотомные типологии культур Запада и Востока. Была вскрыта зависимость теоретико-методологических конструкций западноевропейской гуманитаристики в сфере построения типологических оснований культур Востока и Запада от военно-политических и экономических интересов Западной Европы и США на Востоке.

В данной главе будут рассмотрены образы Востока в соотнесении с западноевропейским художественно-эстетическим сознанием. При этом важное значение будет придаваться динамическому изменению образов Востока в художественной культуре Европы и США в зависимости от трансформаций культурных оснований этих регионов.

В качестве одного из базовых теоретико-методологических допущений, принятых автором в качестве рабочей гипотезы, следует принять положение о том, что Восток для западноевропейской и американской культур никогда не представлял собой некую неизменную сущность, очевидную в своих основаниях для представителей культурной элиты Запада и обладающую раз и навсегда заданными характеристиками и свойствами.

При конкретном рассмотрении Восток был и в определенной степени остается культурным конструктом Запада, обладающим сложнодифференцированной структурой и чрезвычайно изменчивыми свойствами.

По сути, каждый этап, каждый период развития западноевропейской культуры порождал свои образы Востока, чьи типологические характеристики определялись той конфигурацией культурной системы Западной Европы и США, которая была актуальна на данный момент.

Ключевым моментом формирования образов Востока западной культурой является полагание отличий определенной формы Иного от европейской и американской культур, создающих из Востока своего рода зеркало, вглядываясь в которое Запад оказывается способен осознавать собственную культурную идентичность.

Этот аспект построения образов Востока в западноевропейской и американской культурах особенно подчеркивается западными авторами. Так, например, французский философ-структуралист Ролан Барт в работе «Империя знаков», в которой автор делится с западным читателем своими впечатлениями от путешествия в Японию, по сути, признается в том, что создал очень условный образ реально существующего народа и культуры. Автор выстраивает свое описание Японии таким образом, что эта страна превращается в некую иллюстрацию важных для Барта интеллектуальных разработок в сфере анализа структуры знака и соотносительности означаемого и означающего. Япония для Барта дала иную структурную конфигурацию знака в культуре, резко отличную от западноевропейской. Барт так пишет о своем образе Японии: «Я мог бы также, не претендуя на то, чтобы отобразить или проанализировать нечто реальное (это все красивые слова западного дискурса), выявить где-то в мире (*где-то там*) определенное количество черт (слово отсылает одновременно к графике и к письменности) и из этих черт свободно выстроить систему. И эту систему я назову: Япония».

Таким образом, Восток и Запад не должны пониматься здесь как “реальности”, которые можно было бы пытаться сблизить или противопоставить с точки зрения истории, философии, культуры или политики. Я не созерцаю влюбленным взором восточной сущности, Восток мне безразличен, он просто поставляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне «лелеять» идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей. То, что привлекает внимание в рассмотрении Востока, это не другие символы или другая метафизика, не другая мудрость (хотя последняя и проявляется как нечто желанное); но – сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем»<sup>1</sup>.

Известный французский писатель-абсурдист Анри Мишо в книге путешествий на Восток «Дикарь в Азии» как бы отвечает на недоуменные

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 9–10.

вопросы читателей: «Некоторых удивляет, что я прожил в европейской стране больше тридцати лет и никогда мне не случилось о ней говорить. А приехав в Индию, открыл глаза и стал писать книгу.

Те, кого это удивляет, удивляют меня.

Как же можно не написать о стране, которая открывается вам вместе со множеством новых вещей и радостью начать жить заново. И как станешь писать о стране, где ты прожил тридцать лет, в которых были и скука, и преграды, и непреременные заботы, и проигрыши, и повседневная рутина, – о стране, в которой уже ничего не понимаешь»<sup>1</sup>.

Взаимное восприятие Востока и Запада Анри Мишо описывает аллегорией взаимного восприятия лошади и обезьяны. Когда лошадь первый раз видит обезьяну, она за ней наблюдает. Лошадь наблюдает за действиями обезьяны, постепенно составляя ее портрет. Лошадь составляет детальный портрет обезьяны и видит, что сама она, лошадь, – совсем другое животное. Мишо пишет, что лошадь гораздо острее чувствует жизнь рядом с обезьяной, чем с десятком других лошадей.

Первые впечатления от встречи с другой культурой самые яркие, самые острые. Кто-то сказал, что человек, проживший на Востоке несколько недель, способен написать о нем книгу, несколько месяцев – статью, проживший годы – практически ничего. Как пишет Мишо о лошади, долгое время прожившей рядом с обезьяной: «Если бы можно было выяснить, что лошадь теперь думает по поводу обезьяны, вполне возможно, что она бы сказала: “Вот черт! Я уже и не знаю”. Узнавание не углубляется со временем. Замечаешь различия. Привыкаешь к ним. Договариваешься. Но уже ничего друг в друге не понимаешь. Именно в силу этого рокового закона, тем, кто живет в Азии давно, и людям, имеющим с азиатами близкие отношения, уже не так просто сохранить на них взвешенный взгляд, а наивный профан может иногда попасть в самую точку»<sup>2</sup>.

Проблема рецепции Востока культурой Запада не поддается однозначному истолкованию. Исследователь, решивший заняться этой тематикой, достаточно быстро обнаруживает, что само по себе понятие «Востока» оказывается настолько расплывчатым и неопределенным, что вместо строгого культурного или научного концепта он вынужден иметь дело, если позволено будет использовать образное сравнение, с покрытым туманной дымкой магическим кристаллом, каждая грань которого будет

<sup>1</sup> Мишо А. Дикарь в Азии // Мишо А. Портрет А. / Пер. с фр. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 116–117.

<sup>2</sup> Там же. С. 117–118.

означать новый аспект восприятия «незападного» мира европейской культурой.

Каждая эпоха европейской истории, страна, регион, религиозное направление, народ, социальная группа, личность как бы заново творили свой «Восток», вкладывая в это понятие разнообразное и, порой, противоречивое содержание. Даже если ограничить изучение проблемы рецепции «Востока» западноевропейской культурой историей становления одной творческой личности, мы вынуждены будем таким образом выделять этапы духовного развития интересующего нас писателя, поэта, художника или режиссера, что в результате получим несколько «Востоков» в творчестве одного человека.

Множественность «Востоков» в одной только западноевропейской литературе XIX века наглядно иллюстрируется отрывком из одного письма Гюстава Флобера, в котором он пишет: «Проезжая мимо Абидоса, много думал о Байроне. Вот где его Восток, Восток турецкий, Восток изогнутой сабли, албанского костюма и решетчатого окна, глядящего на голубые волны. Я же предпочитаю выжженный Восток бедуина и пустыни, алые дали Африки, крокодила, верблюда, жирафа»<sup>1</sup>.

Можно согласиться с американским исследователем Эдвардом Вади Саидом в том, что Восток (Orient) для западной культуры был имажинативным, воображаемым пространством, с весьма нечеткими и расплывчатыми границами. Сама подвижность границ той культурной сущности, которая получила название «Востока», говорила о том, что в полном соответствии со словами Р. Барта западный художник, как правило, не пытался описывать нечто реальное. Речь шла, как уже было сказано выше, не об объектах, расположенных на географических картах, а скорее о воображаемых пространствах и населяющих их народах, особым образом соотносенных с реальными пространствами и народами и наделенных определенными качествами, позволяющими относить их к «Востоку».

Так, например, книга бельгийской писательницы Маргерит Юрсенар «Восточные новеллы» включает, если исходить из содержания включенных в нее рассказов, в понятие «Востока» такие чрезвычайно различные в культурном отношении регионы, как Китай, Греция, Сербия, Албания, Турция, Индия и Япония. Примечательно, что современная политическая география относит Грецию, Турцию, Албанию и Сербию к Южной Европе.

<sup>1</sup> Флобер Г. Письма / Пер. с фр. // Флобер Г. Собр. соч. в 5 т. Т.5 М.: Изд-во «Правда», 1956. С. 35.

Таким образом, речь идет не о географических границах «Востока», которые оказываются подвижны, а о некоем наборе качеств, позволяющих говорить о «восточности» того или иного объекта. То есть «Восток» есть объект культурной маркировки, культурный конструкт, созданный путем избирательного и часто произвольного отбора и акцентирования определенных качественных характеристик, встречающихся во всех культурах.

Но в качестве одного из центральных тезисов, которые должны быть подвергнуты тщательному рассмотрению, мы должны принять утверждение, что качественные характеристики, позволяющие относить тот или иной объект к некоей имажинативной сущности под названием «Восток» (Orient), сами оказываются крайне изменчивыми и подвижными.

Всесторонний анализ «восточных» качеств или качеств «восточности» в их динамической изменчивости и форм их отражения в западной художественной культуре будет дан ниже, а пока следует заметить, что зачастую оценки одного и того же набора феноменов восточной культуры на Западе отличались полной противоположностью. То есть в своей оценке «Востока» «Запад» выступает в качестве внутренне дифференцированной, если не сказать расколотой сущности. В этой связи крайне интересны высказывания по поводу индийской культуры, произнесенные выдающимися деятелями западноевропейской политики, философии и искусства, в которых они дают Индии и индийской культуре прямо противоположные оценки. Так, крупный английский политический деятель, лорд Маколей, составивший первый в истории Индии уголовный кодекс, с презрением писал, что «вся индийская философия и литература не стоят одной полки западных книг»<sup>1</sup>. В то же время немецкий философ Генрих Циммер, начиная курс лекций по индийской философии, которые он читал в 1942 году, говорил, что «здесь, на Западе, мы скоро подойдем к перекрестку, который индийские мыслители достигли столетий за семь до Рождества Христова. Это подлинная причина того, почему, сталкиваясь с понятиями и образами восточной мудрости, мы испытываем одновременно досаду и волнение, неловкость и интерес. Это именно тот перекресток, к которому все цивилизации приходят, совершая типичный путь развития своей способности и потребности к религиозному переживанию, и учения Индии заставляют нас понять, в чем его проблемы. Но мы не можем воспользоваться теми решениями, которые нашли для нас индийцы. Мы должны войти в новый период своим путем и самостоятельно решить его вопросы, ибо, хотя истина, свет реальности, для всех одинакова, она

<sup>1</sup> Льюис Э. Без оглядки на богов. Взлет современной Индии / Пер. с англ.

М.: ИРИСЭН; Мысль, 2010. С. 16.

преломляется по-разному в зависимости от среды, в которой отражается. В разных странах и в разные эпохи истина выглядит по-разному, в зависимости от живого материала, из которого изваяны ее символы»<sup>1</sup>.

Уинстон Черчилль (и не он один) выражался об Индии еще обиднее, чем лорд Маколей: Индия – это «скотская страна со скотской религией», и «называть Индию “страной” все равно, что называть “страной” экватор»<sup>2</sup>.

Напротив, движимый столь же эмоциональной, но куда более укорененной традицией, французский романист Андре Мальро написал: «Труднодоступная для нас своей погруженностью в грезы и время, Индия – часть Древнего Востока нашей души»<sup>3</sup>. Немецкий философ Артур Шопенгауэр был неоригинален, сказав, что христианский Новый Завет, вероятно, пришел из Индии, потому что это самая благородная из известных человечеству цивилизаций»<sup>4</sup>.

Мы опять оказываемся лицом к лицу с центральным в методологическом отношении вопросом: «Что есть Восток для Запада?» и если это некое зеркало, в которое смотрится Запад и видит там лишь самое себя, то какие образы это зеркало отражает?

Как изменения в западной культуре влияют на трансформации образов Востока в художественной культуре?

#### 4.1.2. Роль образа в рецепции Востока художественной культурой Западной Европы и США

Поскольку тема данной главы – образы Востока в художественной культуре Запада, следует проанализировать роль и значение художественного образа в процессе взаимодействия культур. По мнению Э.В. Саида, роль художественного образа в процессе рецепции Западом восточных культур была невелика, поскольку, как он пишет, Восток, который изучали западные ориенталисты, был миром текстов. Саид писал, что «Восток оказывал влияние посредством книг и манускриптов, в отличие, как это было в случае с влиянием Греции на Ренессанс, от воздействия через миметические артефакты – скульптуру и керамику. Даже самый контакт ориенталистов с Востоком носил текстуальный характер, так что, как

<sup>1</sup> Цит. по: Кэмпбелл Д. Маски бога / Пер. с англ. Т. 2. Кн. 2. М., 1998. С. 359.

<sup>2</sup> Льюис Э. Без оглядки на богов. С. 16.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

сообщают некоторые немецкие ориенталисты начала XIX века, первый же взгляд на восьмирукую индийскую статую полностью отбил у них вкус к ориенталистике»<sup>1</sup>.

В определенном смысле высказывание Э.В. Саида очень точно отражает ситуацию в западноевропейской ориенталистике XIX–XX веков. Пожалуй, вплоть до первой четверти XX века акцент в западном востоковедении делался на изучении не современного Востока, а мира классических восточных текстов. Современный Восток для западного ориенталиста являл собой яркую картину полного упадка, в то время как древние восточные тексты можно было отнести к вершинам религиозно-философского, художественного и политического мышления и они явно были порождены цивилизациями, разительно отличающимися от жалкого состояния современного Востока. Современный Восток не мог дать европейцам ничего, кроме обширных рынков сбыта, почти дармовой рабочей силы и столь же дешевого сырья, в то время как древние тексты представляли собой системы мышления, чьи основания серьезно отличались от европейской, но в тоже время по силе и глубине не уступали ей. Отсюда текстологический характер раннего европейского ориентализма.

Кроме того, восприятию Востока посредством художественных образов мешали господствующие в Европе такие системы эстетики, и среди них, в первую очередь, следует выделить классицистскую и натуралистическую, не дававшие возможности европейцам адекватно воспринимать нерепрезенталистское условное искусство Востока.

Соглашаясь с Э.В. Саидом в деталях его концепции европейского ориентализма, думается, что в целом он не прав. Художественные образы в конечном счете играли колоссальную роль в процессе рецепции Западом восточных культур.

Что такое художественный образ? Это есть символическая или знаковая структура, посредством художественной и эстетической формы выражающая и передающая определенное духовное содержание. Преимущество образа перед дискурсивным текстом, линейно разворачивающим свое содержание, в том, что он в чрезвычайно сжатом виде способен передавать чрезвычайно широкие и многослойные пласты смысла. Соответственно, образ по сравнению с текстом несет в себе более насыщенную информацию и, что немаловажно, доступен непосредственному восприятию.

Э.В. Саид в своих рассуждениях не учел тот факт, что знакомство с текстуальными источниками Востока долгое время было недоступно широкой западной публике, так как предполагало либо знание языков

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. С. 82–83.

оригинала, либо наличие качественных переводов. И хотя переводы классических восточных текстов стали появляться в Европе уже в XVIII веке, а отдельные тексты переводились даже раньше, в широкий культурный оборот они стали попадать не ранее конца XIX – начала XX века. Произведения же восточного искусства, как было сказано выше, обладали преимуществом непосредственной доступности для восприятия широких кругов образованной европейской публики.

Два крупнейших европейских культурных течения ориенталистского плана: «шингазри» («китайщина») эпохи рококо и «японизм» второй половины XIX – 10-х годов XX века были порождены образно-визуальным восприятием художественных артефактов соответственно китайской и японской культур.

Экзотизм есть первый этап восприятия чужого в процессе межкультурного взаимодействия, поскольку яркая и красочная форма восточного искусства – основной медиатор иной культуры, к тому же четко маркирующая отличия «Чужого» от «Своего». Публика ищет контраста форм своей культуры с инокультурными феноменами и находит их, в первую очередь, в искусстве «не-западных» цивилизаций. Французский поэт Поль Валери писал: «К этому времени (середина XIX века. – М. Г.) эрудиция и исследование различных цивилизаций открывают новые возможности наслаждений и сомнений. Множество неизвестных или забытых способов видения получают права гражданства. Возрождается вкус к “примитивам”, греки эпохи расцвета, итальянцы, фламандцы, французы, а рядом с этим персидские миниатюры и особенно японские гравюры – все это становится для художника предметом восхищения и изучения. Гойя и Эль Греко входят или вновь входят в моду. Словом, чувствительная пластинка»<sup>1</sup>. У нас, к сожалению, нет здесь возможности подробно анализировать влияние японской гравюры «укие-э» на живопись импрессионизма, постимпрессионизма и символизма, это с исчерпывающей полнотой сделано в работах отечественных и зарубежных исследователей Н.С. Николаевой, Б. Дориваля, Э. Иветта и З. Вихмана. Скажем только, что такое явление европейской культуры, как «японизм», было, несомненно, порождением потребности в «бегстве» от прозы и скуки европейской жизни в далекие экзотические миры. Произведения восточного искусства с их яркими, красочными, необычными, пугающими, шокирующими образами представляли и публике и отдельно взятому европейскому художнику такую возможность. Художественный образ давал возможность не знающему

<sup>1</sup> Валери П. Дега. Танец. Рисунок // *Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников* / Пер. с фр. М.: Искусство, 1971. С. 213.

восточных языков и не имеющему возможности путешествовать европейцу приобщиться к живому разнообразию и многоцветью Востока. Для такого поклонника Японии, как Ван Гог, знакомство с этой страной ограничивалось собиранием коллекции японской гравюры, которая у него была одной из крупнейших в Европе. Гравюра «укие-э» была как бы «воротами» в «мир Японии» не только для представителей европейской живописи: импрессионистов, постимпрессионистов и символистов, но и для английских поэтов-имажистов. Что характерно, никто из них не был в Японии и далекую экзотическую страну они открывали для себя посредством японского искусства. Поэт-имажист и автор знаменитого романа о Первой мировой войне «Смерть героя» Ричард Олдингтон так писал о художественных источниках своей поэмы «Река»: «Моя ранняя поэма, называвшаяся “Река”, была написана в Зале гравюры Британского Музея под влиянием пары японских цветных гравюр. Пейзаж был определенно работы Хokusая. Что касается второго, то я точно не помню, это было явно изображение девушки, может быть, кисти Утамаро, может быть, кисти Тоекуни»<sup>1</sup>. Коллега Олдингтона по цеху поэтов Эми Лоуэлл познакомилась с японским искусством гораздо раньше, чем кто-либо другой из имажистов. Ее старший брат Персиваль был дипломатом и часто присылал из-за границы книги по японскому искусству и ориентальные *objets d'art*, которые близко знакомили ее с Японией. Эми Лоуэлл писала в одном из писем, что «все мое детство эти книги и произведения искусства делали Японию столь ярко представимой для моего воображения, что я никак не могла осознать тот факт, что я никогда не была в этой стране»<sup>2</sup>.

Образы японских цветных гравюр «укие-э» заслоняли от западноевропейского художника реальную Японию, что характерно, с конца 60-х годов XIX века вставшую на путь интенсивной модернизации по западному образцу и, в каком-то смысле, делали ее даже не нужной, так как художественное воображение находило достаточно пищи в объектах азиатского искусства. «Вольная фантазия на японскую тему» Эми Лоуэлл представляет собой квинтэссенцию европейского экзотизма, для которого знакомство с Японией и, шире, с Востоком было опосредовано произведениями визуальных искусств. Эми Лоуэлл писала:

Выйти бы на балкон  
В одеянье из пурпурного шелка,  
На котором вытканы серебром  
Бабочки, ласточки,

<sup>1</sup> Цит. по: *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature*. P. 159.

<sup>2</sup> Цит. по: *Ibid*. P. 162.

И чтобы черная лента оби  
Сверкала блестками золота  
И переливалась при каждом движении.  
Припасть бы к балконным перилам,  
Когда ты запоешь о войнах  
Прошлых и будущих  
И сыграешь на сямисэне.  
В такт бы твоей песне  
Постукивать пальцами по барабанчику;  
А может быть, только следить за игрой света на эфесах обоих твоих мечей.  
Плыть бы нам в крытой лодке,  
Покачиваясь на узких волнах реки,  
И чтобы аркой живых фонариков  
Изогнулся над нами мост,  
И щипящее золото  
Расцветало во мраке,  
Ракеты взрывались  
И умирали падающими цветными звездами.  
Плыть бы между высоких причалов, удалиться от прочих лодок,  
Так чтобы ракеты вспыхивали беззвучно  
И падающие их звезды молча свисали с неба,  
Как гроздя глицинии над воротами древнего храма.  
Предпочту что угодно  
Этой холодной бумаге,  
Когда вне меня спокойное солнце на ветках с набухшими почками,  
А во мне – одни мои книги.

(Пер. А. Сергеева).

Особенностью экзотизма данного стихотворения Эмми Лоуэлл является то, что источниками вдохновения для поэтессы помимо японской гравюры выступила живопись англо-американского художника Уистлера. Образы этого стихотворения могут быть сопоставлены с практически идентичными объектами на картине Уистлера «Мост Баттерси» и гравюрой японского художника Андо Хиросигэ «Фейерверк на мосту Регоку» для надлежащего понимания взаимооплодотворяющего влияния, имевшего место между двумя культурами и тремя художественными формами: все три представляют одну и ту же художественную композицию<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: *Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature*. P. 164.

Стихотворение в прозе «Японское рококо» французского символиста Жориса-Карла Гюисманса демонстрирует все то же влияние экзотических ориентальных образов, заимствованных из японских гравюр «укие-э»: «О ты, чьи глаза черны, чьи волосы черны, чье тело светло, внеми мне, о моя шаловливая ойран! (японская куртизанка. – М. Г.) Я люблю твои странные глаза, твои раскосые глаза; я люблю твой рот, красный, точно ягода рябины, твои круглые желтые щеки; я люблю твои ступни с кривым поставом, твою плоскую грудь, твои длинные копьевидные ногти, блестящие, как створки перламутровой раковины.

Я люблю, о холеная ойран, твою раздражающую беспечность, твою томную улыбку, твою небрежную повадку, твои ломаные жесты.

Я люблю, о ласковая ойран, мяуканье твоего голоса, то воющего, то хриплого, но больше всего, до смерти, я люблю твой нос, твой маленький носик, что скрывается в волнах твоих длинных, густых волос, будто желтая роза, расцветшая в черной листве». (Пер. В. Рогова).

Подлинный ажиотаж, вызванный в Европе, в первую очередь во Франции, японской цветной гравюрой «укие-э» во второй половине XIX – начале XX века может быть глубоко понят только исходя из факта существенной трансформации художественно-эстетической и духовной системы Запада в указанный период. Выше уже приводился пример со статуей восьмирукого индийского божества, напроочь отбившей у некоего немецкого ориенталиста всякое желание заниматься индийской культурой. Этот факт свидетельствует о нормальной реакции представителя европейской культуры, воспитанного на образцах классицистской или академической эстетики со свойственными этим художественно-эстетическим системам определенными представлениями о допустимой норме в искусстве и о понятии прекрасного. Ни классицистская, ни академическая художественно-эстетические системы Западной Европы, в силу присущих им структурных черт, не могли «включить» в себя художественные артефакты иных культур, опирающихся на принципиально отличные от европейских принципы художественного мышления.

В этом отношении интересно мнение хотя и представителя русской культуры, но европейски образованного, капитана флота Василия Головина, за три года японского плена сумевшего ознакомиться со многими сторонами японской культуры. В «Записках о приключениях в плену у японцев» Головин, касаясь тех образцов японского искусства, которые ему довелось увидеть, пишет, что «в живописи, в зодчестве, в скульптуре, в гравировании, в музыке и, вероятно, в поэзии они далеко отстали от

всех европейцев»<sup>1</sup>. «Металлические работы в Японии также очень хороши, а особенно медную посуду делают там крепко и красиво. Японцы умеют отливать металлические статуи, иссекают их из камня и вырезают из дерева; но, судя по их идолам, которые мы видели в матсмайских храмах, сии художества у них в большом еще несовершенстве; в них, как и в живописи, в гравировке и книгопечатании, они далеко, слишком далеко отстали даже от тех европейских народов, у коих сии искусства еще, так сказать, в младенчестве»<sup>2</sup>. Очевидно, что Головнину, находившемуся в плену на провинциальном острове Хоккайдо, довелось увидеть далеко не шедевры японского искусства. Но ведь и французская публика, покупавшая гравюры, веера, ширмы и другие произведения декоративно-прикладного искусства Японии, имела, как правило, дело, не с шедеврами, а с японским ширпотребом, изделиями массового производства, пусть и неплохого качества.

Довольно интересен непредвзятый отзыв Головнина о японской гравюре, по которой сходила с ума образованная европейская публика начиная с 60-х годов XIX века. Головнин писал, что один японский чиновник, надзиравший за русскими пленными, «однажды принес нам троим три картинки, изображавшие японских женщин в богатом одеянии; мы думали, что он принес их нам только на показ, и для того, посмотрев, хотели ему возратить; но он предложил, чтобы мы оставили у себя; а когда мы отказывались, то он настоятельно просил взять их. “Зачем нам?” – спросили мы. “Вы можете иногда от скуки поглядывать на них”, – отвечал он. “В таком ли мы теперь состоянии, – сказали мы, – чтобы нам смотреть на таких красоток?” (которые, однако же, в самом деле, были так мерзко нарисованы, что не могли произвести никаких чувств, кроме смеха и отвращения, по крайней мере в европейцах)»<sup>3</sup>. И опять-таки, делая скидку на то, что Головнину были наверняка предложены не шедевры Утамаро, еще раз подчеркнем, что в своей массе европейская публика, увлекавшаяся такой японской гравюрой, которая с отвращением была отвергнута Головниным, имела дело с произведениями примерно такого же качества.

Японская цветная гравюра, поступавшая в Европу, в первую очередь во Францию, включала в себя не только оттиски с листов таких признанных великими художниками мастеров гравюры XVIII – нач. XIX века, как Хокусай, Утамаро, Хиросигэ и Сяраку, которых, кстати, у себя на родине ставили не слишком высоко, но, главным образом, произведения

<sup>1</sup> Головнин В.М. Записки о приключениях в плену у японцев. М., 2004. С. 325.

<sup>2</sup> Там же. С. 385.

<sup>3</sup> Там же. С. 133.

современной (60–80-е гг. XIX века) школы Утагава, которых было очень много, например, в коллекции Ван Гога. На гравюрах школы Утагава человеческие образы, в том числе и женские, приобретали зачастую гротескные формы, с искаженными пропорциями и чертами лица, фигуры фактически растворялись, сливались с фоном в декоративном узоре многокрасочных цветковых пятен. Человеческое лицо, бывшее в классическом западноевропейском искусстве в течение сотен столетий смысловым и композиционным центром картины, на гравюрах школы Утагава теряется в декоративном узорочье пышных одеяний, которые, в свою очередь, фактически сливаются с изощренным декором интерьеров и великолепием окружающей человека природы. Гравюры школы Утагава напоминают великолепные гобелены, ковры, на которых человеческое лицо выступает одним из равноценных по сравнению с узором на одеяниях, ширмах и стенах, элементом. Достаточно условно изображенные, дегуманизированные по европейским меркам лица на гравюрах с несколько искаженными пропорциями напоминают демонические маски своими как бы прорезанными в лице глазами и кривой щелью вместо рта. Образы гравюры Утагава напоминают марионеток классического кукольного театра Бунраку, наглядно иллюстрируя буддийский тезис о том, что форма пуста. Лица на гравюре Утагава полностью соответствуют тому, как Ролан Барт писал о кукловодах Бунраку: «что касается мастера, его голова открыта; его лицо гладкое, голое, без грима, что накладывает на него отпечаток обыденности (не театральности); оно предоставлено зрителю для чтения, однако то, что действительно старательно предлагается прочесть, так это то, что читать нечего; здесь мы находим то освобождение от смысла, которое едва ли может быть нам понятно, потому что у нас устранение смысла – его сокрытие или переворачивание, но никак не отсутствие. В Бунраку обнажается пустота того источника, на котором основан театр»<sup>1</sup>. На гравюрах школы Утагава человеческое лицо, несомненно, обладает выражением, но черты лица гротескно, почти карикатурно искажены и они не имеют «второго плана», некоего «центра», не имеют души.

Очевидно, что подобная эстетика могла привлечь европейцев только в том случае, если в классической европейской «картине мира» произошли какие-то серьезные изменения, отразившиеся и в западном художественно-эстетическом мышлении. Об этих изменениях писал немецкий искусствовед Ханс Зедльмайр в работе «Утрата середины».

Несомненно, ни в коей мере не следует напрямую проецировать на японскую гравюру и, шире, на восточное искусство то, что пишет

<sup>1</sup> Барт Р. Империя знаков. С. 79

Зедльмайр об «утрате середины», того самого центра европейской культуры, которым в течение столетий был образ человека. Утрата человеческого образа, по Зедльмайру, состоит в том, что «современному искусству так легко дается образ демонического и демонизированного человека, образ великого и человеческого человека – с трудом, а образ святого человека и Богочеловека не удастся вообще»<sup>1</sup>. Зедльмайр пишет, что «уже в первой половине века можно наблюдать демонизацию человеческого образа – как раз на примере великих достижений искусства. С восьмидесятых годов XIX века вокруг человека и в нем самом все более и более расширяется Ничто, в начале XX века появляются направления, которые или не в состоянии или не желают предлагать неискаженный образ человека.

По мере того как исчезает способность создавать человеческое лицо в его человечности, растет способность придавать гештальт внечеловеческому и внеприродному, достигая тех областей ужасающего, о которых прежде и не подозревали»<sup>2</sup>.

На примере творчества Франсиско Гойи и западноевропейской карикатуры начиная с 1830-х годов, вершиной которой Зедльмайр полагает творчество Оноре Домье, в западном искусстве начинается систематическое принижение и искажение образа человека. Если говорить о карикатуре, то она, по мнению Зедльмайра, по своей сути – «искажение человеческого (в экстремальных случаях), воплощение в человеческом адского, слепленного из откровенных антиобразов человеческого.

Бессознательно протекающий процесс искажения происходит с использованием двух методов, так сказать, отрицательного и положительного. Отрицательный метод лишает человека его общего вида, формы и достоинства, он показывает его отвратительным, бесформенным, убогим и смешным. Человек, венец творения, низлагается, унижается, сохраняя, однако, при этом свою человеческую сущность. Самую безжалостную форму подобного избавления от иллюзий насчет человека предлагают знаменитые серии Домье «Мужские бани» и «Женские бани».

Положительный метод искажения делает человека чем-то иным, чем-то недочеловеческим. Он привлекает при этом тот самый регистр, который издавна использовался в западной традиции изображения ада. Лицо человека искажается, превращаясь в кривую рожу, сам он теперь – обломок, урод, животное, бестия, скелет, призрак, истукан, кукла, мешок, автомат. Он кажется гадким, сомнительным, бесформенным, гротескным,

<sup>1</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. М.: Изд. Дом «Территория будущего»; Прогресс-традиция, 2008. С. 163.

<sup>2</sup> Там же. С. 163.

непристойным. Его действия принимают характер чего-то бессмысленного, ненастоящего, комедии, чего-то грубого, демонического»<sup>1</sup>. Столь длинные и многочисленные цитаты из «Утраты середины» Ханса Зедльмайра приведены не случайно, так как они проливают свет на тот подлинный переворот в восприятии образов восточного и, шире, «не-западного» искусства, который произошел на Западе со второй половины XIX века. И действительно, чтобы образы, например, искусства индейцев майя или ацтеков европеец стал воспринимать с эстетических позиций, в мезоамериканской и европейской культурах что-то должно «совпасть». С позиций средневековой или новоевропейской гуманистической традиции, мезоамериканское искусство действительно должно восприниматься как изображение разгула демонических сил. То, что писал Зедльмайр о карикатурах Домье как пусть и о выполненным гениальным художником, но принижении и искажении человеческого образа, «когда лицо человека искажается, превращаясь в кривую рожу», а сам он становится похож на куклу, истукана, бестию или автомат, в полной мере применимо ко многим изображениям человека в японской гравюре, особенно к признанным сейчас гениальными гравюрам, изображающим портреты актеров Кабуки, созданным Дзюробеем Сяраку.

Но то, что в западноевропейской культуре начиная со второй половины XIX века выглядело как демонизация и искажение образа человека как венца творения, совершенно по-другому воспринималось в культурах с нехристианским и негуманистическим представлением о человеке. Но, еще раз подчеркнем, что для того, чтобы европеец мог восхититься японской театральной гравюрой, культовой скульптурой майя или ацтеков или африканскими масками, что-то в «картинах мира» должно было начать совпадать. Например, эротическая и даже в определенном смысле порнографическая скульптура храма Кхаджурахо в Индии должна вызывать у человека христианской культуры чувство отвращения. Но современный человек, подобно французскому писателю Анри Мишо, смотрит на эту скульптуру с интересом. Мишо пишет: «Я сохранил несколько открыток с видами храмов, которые я видел, и тамошних статуй. Лица у них прекрасные, созерцательные и лучатся удовольствием. Тела же и огромного размера половые органы соединены в самых разных положениях, причем не забыт и онанизм»<sup>2</sup>. «Религия индуизма включает в себя монотеизм, политеизм, пантеизм, анимизм и культ демона. Кто может – поклоняется

<sup>1</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. С. 132–133.

<sup>2</sup> Мишо А. Дикарь в Азии. С. 81.

одному Брахме, но если это невозможно, есть еще Кали и Вишну; если не годятся, есть еще другие. В этой религии есть все, что может человеку понадобиться.

Исключений нет. В храме есть девушки, связь с которыми очищает от любых грехов. Камасутру никто не читает украдкой. Я своими глазами видел в Ориссе и Корнаке на фасадах храмов полдюжины позиций для любовных игр, о которых я до того не имел представления. Эти статуи – на самом виду, на наружных стенах храма; и если какой-нибудь ребенок не поймет, в чем тут дело, он может спросить у взрослых, хотя, как правило, все достаточно ясно. Любые действия священны. Думая об этом, не нужно отделять себя от Всего Сущего. В индийских песнях и драмах при переводе на французский всегда какие-нибудь места передаются латынью – в силу своей...непристойности!»<sup>1</sup>

Наряду с теми чертами, которые в западных терминах могут восприниматься как демонизация или принижение человеческого облика путем гротескного искажения черт человеческого лица, японская гравюра обладает изысканной цветовой гаммой и изощренностью рисунка, то есть ярко выраженным эстетизмом изображения.

Европейцев привлекала именно эта смесь дальневосточного эстетизма и дегуманизирующего гротеска. Культуры Китая и Японии рассматривались как культуры, в которых все жизненные импульсы получают свое наиболее полное выражение, в то время как в Европе они подавлены многочисленными предрассудками и условностями и, в тоже время реализация любого жизненного порыва на Дальнем Востоке исполняется с невероятной технической изощренностью и обставляется с максимальным эстетизмом.

Ярким примером подобной репрезентации образов Китая в европейской культуре рубежа XIX–XX вв. выступает роман французского писателя Октава Мирбо «Сад пыток»<sup>2</sup>.

В этом романе описывается путешествие образованного европейца в Китай. По пути он знакомится с молодой богатой европейской женщиной, родившейся, выросшей и живущей в Китае. У них завязывается любовный роман, и молодая женщина приглашает героя пожить в своем китайском поместье. У молодой англичанки ярко выраженные садистские наклонности, она не может достичь сексуальной разрядки без созерцания жестоких пыток и казней, для чего она каждую среду посещает китайскую

<sup>1</sup> Мишо А. Дикарь в Азии. С. 90–91.

<sup>2</sup> Мирбо О. Сад пыток. Дневник горничной: Романы / Пер. с фр. М.: ГЕЛЕОС, 2002.

тюрьму, открытую по этим дням для посетителей. В один из дней она берет с собой в тюрьму героя романа, и продолжительное, длиной в целый день, блуждание по китайским застенкам, лицемерие невероятно изощренных пыток и казней, поражающих неподготовленного европейца, заканчивается для молодого человека шоком и нервным срывом. При этом воображение молодого человека потрясает то, что китайская тюрьма, по сути, представляет собой поражающий своей красотой роскошный сад, и невероятные пытки и крайне изощренные казни совершаются здесь не в каких-то мрачных подвалах, а среди буйного великолепия невероятно богатой растительности, редких видов цветов и пород деревьев.

Как писал Октав Мирбо, «Сад пыток занимает в центре тюрьмы огромное пространство в форме четырехугольника, замкнутое каменными стенами, невидимыми из-за густых лозовидных кустарников и вьющихся растений. Он был насажен в половине прошлого столетия Ли-Пе-Хангом, подинтендантом императорских садов, самым ученым ботаником, когда-либо существовавшим в Китае... Почва, состоявшая, как и вся окрестная равнина, из песка и камней, была скрыта и заменена плодородной, привезенной, что стоило больших трудов, с противоположного берега реки. Рассказывают, что более тридцати тысяч кули погибло в реке во время этой колоссальной перевозки земли, длившейся более двадцати двух лет. Эти человеческие жертвы пошли впрок начатому делу. Хотя перевезенная земля превосходила богатством чернозема даже почву самых фантастических тропических лесов, но погребенные в ней и медленно разлагающиеся трупы еще более способствовали ее плодородности, служа удобрением... Китайцы имеют основание гордиться своим Садам пыток, может быть, самым прекрасным во всем Китае, хотя он славится великолепными садами. Здесь собраны наиболее редкие виды флоры, как самые нежные, так и самые величественные, произрастающие среди горных ледников, в огненном блеске равнин, и, наконец, те строгие и таинственные растения, которые прячутся в самых непроницаемых лесах и которые суеверное простонародье одарило душами злых гениев».

Среди уникальных цветов и деревьев, поражающих зрение богатством и невероятным разнообразием своих красочных оттенков, а обоняние расточительностью ароматов расставлены всевозможные приспособления для изощренных пыток и казней. Рядом с роскошными клумбами можно увидеть лужи крови и куски человеческого мяса, и обломки костей, раздробленных палачами. В Саду пыток невероятная, запредельная красота и утонченность парка непосредственно соприкасается с такой же запредельной утонченностью палаческой работы. По мысли автора, китайской культуре свойственен предельный, доведенный до абсолюта

эстетизм, касается ли это садово-паркового искусства или же работы палача. В этом плане важен разговор героев романа – европейцев с одним из «работников» Сада пыток, который только что казнил одного кули из порта, укравшего мешок риса у англичан, содрав кожу с живого человека.

«Он вложил вычищенную блестящую пилу в футляр и закрыл его. Футляр был сделан из лакированного дерева с удивительным рисунком: вереница диких гусей, летящих над озером, в котором растут ирисы и лотосы, посеребренные луной.

В эту минуту тень от виселицы упала на палача поперечной лиловой полосой.

– Видите, миледи, – продолжал болтливый добряк, – наше ремесло, как и наши прекрасные вазы, наши прекрасные вышитые шелковые ткани, наши прекрасные лакированные изделия, гибнет... Сказать по правде, мы теперь уже не понимаем, что такое казнь... Несмотря на мои усилия сохранить неприкосновенными истинные традиции, я бессилен... я не могу один предотвратить упадок... Что делать? Палачей теперь набирают отовсюду! Нет ни экзаменов, ни конкурсов. Получают эту должность только благодаря протекции... И кто получает ее, если бы вы знали!.. Позор!.. Прежде эти важные обязанности поручались только истинным ученым, достойным людям, знавшим в совершенстве анатомию человеческого тела, имевшим дипломы, опыт или природный гений... Теперь же на все наплевать! Самый ничтожный сапожник может рассчитывать получить эту трудную и достойную уважения должность...

Ни иерархии, ни традиций! Все идет прахом... Мы живем в эпоху разрушения... Китай стал гнить, миледи...

– И все-таки, я стараюсь изо всех сил, как вы могли заметить, возвысить наш униженный престиж... Так как я – старый консерватор... непреклонный националист... и мне противны все новшества, которые прививаются нам под видом цивилизации европейцами и особенно англичанами. Я не хотел бы дурно отзываться об англичанах, миледи... Это молодцы, заслуживающие уважения... Но нужно признаться, что их влияние на наши нравы губительно. Ежедневно они отнимают у нашего Китая какую-либо из его специфических особенностей. Например, они нам много причинили зла, миледи, хотя бы в отношении процедуры казни... много зла... Это большое горе!..

– Они, однако, в этом знатоки! – прервала Клара, национальное самолюбие которой было задето этим упреком; несмотря на всю свою суровость по отношению к своим ненавистным соотечественникам, она требовала, чтобы иностранцы отзывались о них с уважением.

– Нет, миледи, они совсем не знатоки... Они в этом отношении дикари. Например, в Индии – будем говорить только об Индии – какая грубая

и нехудожественная работа! И как они бессмысленно – да, бессмысленно, – растрачивают смерть!..

– Но они заставляют плакать все человечество!..

– Плохо, миледи...очень плохо... – поправил ее палач. – Искусство состоит не в том, чтоб часто умерщвлять... резать, избивать, уничтожать массами людей. Это, право, слишком легко. Искусство состоит в умении убивать сообразно с законами красоты, божественный секрет которых известен только нам, китайцам. Уметь убивать!.. Это реже всего встречается, и в этом все дело...Уметь убивать!.. То есть работать над человеческим телом, как скульптор работает над глиной или куском слоновой кости... извлечь из человеческого тела все чудеса страдания, которые он таит в самой таинственной глубине своей... Тут требуется знание, разнообразие, изящество, изобретательность, гений... Но все гибнет теперь...Покоряющая нас западная пошлость, броненосцы, усовершенствованные пушки, дальнобойные ружья, электричество, взрывчатые вещества... еще что?.. все то, что придает смерти коллективный, административный, бюрократический характер... вся пошлость вашего прогресса... уничтожают мало-помалу прекрасные традиции нашего прошлого... И только тут, в этом саду, они кое-как еще сохраняются... или по крайней мере мы стараемся кое-как сохранить их... А сколько затруднений!.. сколько препятствий!.. непрерывной борьбы, если бы вы знали!.. Увы! я чувствую приближение конца... Мы побеждены посредственностями... Повсюду торжествует буржуазный дух...»

Далее палач описывает героям романа невообразимую по своей жестокости и изощренности изобретенную им казнь посредством крысы, которая, по его мнению, представляет собой настоящий шедевр искусства пытки и убийства.

Китай в романе Мирбо предстает каким-то подвалом европейского «бессознательного», куда «вытеснены» и перенесены те вожделения западного человека в сфере жестокости и секса, которые по культурным соображениям практически невозможно осуществить в Европе. Героине романа, для того чтобы получить наиболее полную сексуальную разрядку, требуется предварительно напиться созерцанием образов предельной красоты и запредельной жестокости. Но это, как она объясняет своему европейскому возлюбленному, возможно только в Китае, где предельная эстетизация всех жизненных проявлений придала характер абсолюта красоте цветов уникального сада и пыткам и казням, совершавшимся в нем. Европа со своими механическими орудиями массового убийства: скорострельными орудиями и винтовками, пулеметами и броненосцами, и столь же механическим сексом, задушенным ввевшимися

в подсознание европейского человека христианскими запретами и угрозами по сравнению с Китаем груба и поверхностна, ей доступен только внешний план бытия, ей не знакома подлинная глубина переживания ни в любви, ни в жестокости, ни в наслаждении, ни в боли и страдании. В романе приводится довольно много примеров жестокости европейцев в колониях, в частности описывается испытание действия разрывной пули «дум-дум» на индийских крестьянах, но это жестокость массовой бойни, расстрела, без участия китайского воображения и предельно изощренной эстетизированной мысли.

В определенном смысле можно сказать, что Сад пыток есть, несомненно, образ не столько Китая, сколько, пусть и не осознававшийся автором в качестве такового, символ европейской культуры начала XX века. В романе с помощью образов Сада пыток демонстрируется синтез, неразрывное единство величайшей, пронзительной красоты и запредельного человеческого страдания, одно там не отделимо от другого, и алые и бурые пятна человеческой крови порой невозможно отличить от алой и бурой расцветки лепестков прекрасных цветов. Европейское искусство в начале XX века, в свою очередь, провозгласило лозунг «искусства для искусства» и ввело культ предельно изощренной в эстетическом плане, но свободной от моральных и нравственных аспектов художественной формы. Изощренность формы для европейской художественной культуры того периода представляла главной художественно-эстетической ценностью, в богемных художественных кругах процветал показной аморализм. Восток, нужный Европе в тот период, предоставлял образцы художественно-эстетического оформления и организации всех жизненных проявлений, включая любовь. Предполагалось, что наиболее сильные, подлинные, глубинные проявления любви неразрывно связаны с Кровью, Страданием, Смертью, Жестокостью. Именно они были приняты европейским сознанием в качестве базовых структур, лежащих в основе человеческой психики, как писал Фрейд, Эрос и Танатос – жажда любви и жажда разрушения и смерти – образуют фундамент человеческого бессознательного. Значит, Китайский Сад пыток и есть символ базовой, фундаментальной структуры человеческой личности – Любви, Красоты и Смерти. Как показано в романе, преимущество китайской цивилизации перед европейской состоит не только в том, что в европейской культуре базовые импульсы или основы подлинной сущности человека подавлены и искажены христианской или гуманистической моралью, в то время как на Востоке они находят свободное выражение, но европейцы, даже дав выход глубинным человеческим проявлениям, например в колониях, не умеют, в отличие от азиатов, придать им надлежащую художественно-эстетическую форму.

Здесь очень важно не смешивать современные представления о Востоке и отношение к населению азиатских стран с теми образами одновременного восхищения эстетической стороной японской или китайской жизни и чувством глубочайшего превосходства, которое испытывал европеец по отношению к «восточным людям» на рубеже XIX–XX веков. В ярко выраженной форме европейский дегуманизирующий эстетизм по отношению к Востоку проявился в романе французского писателя Пьера Лоти «Госпожа Хризантема»<sup>1</sup>, посвященном Японии.

Автор отдает должное художественно-эстетическим умениям японцев, но в то же время не воспринимает ни эту страну, ни этот народ всерьез, для него японцы всего лишь искусные производители изящных безделушек. «Смешной», самый часто встречающийся эпитет в романе, с помощью которого характеризуется японская жизнь. Жизнь японцев напоминает театр марионеток или ученых обезьян, а значит, там ничего не должно восприниматься всерьез. Основной сюжет романа заключается в том, что французский военный корабль «Triomphante» на неопределенный срок встает на рейде в гавани Нагасаки. Скучающие офицеры корабля, которым, возможно, придется пробыть в Японии несколько месяцев, отправляются в так называемый Дом Цветов, где всем желающим за определенную плату подбирают жен напрокат. Временную жену главного героя зовут Госпожа Хризантема. Сюжет романа несколько напоминает либретто оперы Пуччини «Чио-чио-сан», за тем исключением, что расставание французского офицера и Госпожи Хризантемы не влечет за собой никакой трагедии, поскольку японцы, по мнению автора, лишены способной любить и страдать души. Они всего лишь куклы, и только. Когда главный герой романа выбирает себе в Доме Цветов невесту, он обращается к японским девушкам: «Я согласен, вы почти прелестны – вы такие забавные, с вашими нежными ручками и миниатюрными ножками, но, в общем, вы некрасивы и до смешного малы; у вас вид безделушек с этижерки, маленьких обезьянок, я уж и не знаю чего...»

Европейский герой «Госпожи Хризантемы», alter ego автора, воспринимает реальную Японию сквозь призму тех произведений дальневосточного декоративно-прикладного искусства, с образцами которого ему довелось познакомиться еще в Европе. Подлинная, живая Япония для него всего лишь проекция, отражение росписи на лаковых изделиях или фарфоре. Автор пишет: «В эту минуту Япония производит на меня довольно приятное впечатление, я чувствую, что вполне погружаюсь

<sup>1</sup> Лоти П. Госпожа Хризантема. Роман одного спаги / Пер. с фр. М.: Конкорд ЛТД, 1992.

в этот маленький, искусственный, фантастичный мир, знакомый уже по изображениям на лакированных и фарфоровых вещичках. Очень похоже! Эти три маленькие женщины, изящные, жеманные, с узкими глазками, прекрасными высокими прическами, гладкими и словно полированными; и эти крошечные приборы на полу; и этот пейзаж, виднеющийся сквозь открытую стену; и эта пагода, застрявшая в облаках; и эта причудливость, царящая повсюду, даже в вещах. И этот грустный женский голос, который продолжает доноситься из-за бумажной перегородки. Разумеется, так и должны были петь эти музыкантши, которых я видел раньше нарисованными причудливыми красками на рисовой бумаге, с полужакрытыми маленькими глазками, среди слишком крупных цветов. Я уже давно постиг эту Японию, раньше, чем прибыл в нее. Может быть, в действительности она кажется мне как-то меньше, более шаловливой и в то же время более печальной – вероятно, благодаря этому савану черных облаков, благодаря этому дождю...»

В определенном смысле роман «Госпожа Хризантема» опровергает утверждение Э.В. Саида о текстуальном характере восприятия европейцами реального Востока. Многочисленные ремарки героя романа, напротив, делают акцент на художественно-эстетических образах японского декоративно-прикладного искусства, с которыми соотносится реальная действительность и посредством которых она из незнакомой и чуждой превращается в близкую и хорошо узнаваемую. «И вот появляется, наконец, маленький пучок серебряных цветов, высокая прическа цвета черного дерева, светло-серое платье, с лиловато-розовым поясом... моей невесты, маленькой Жасмин.

А! Боже мой, да ведь я уже ее знаю! Еще задолго до приезда в Японию я ее видел на всех веерах, на дне всех чашек – ее детское личико, слегка пухлые щеки, ее маленькие глазки, косо прорезанные в двух плоскостях, изображающих ее щеки, до невероятности белые и розовые».

«Малютка Хризантема... Как силуэт, она уже давно всем знакома.

Каждый, взглянувший на рисунки по фарфору или шелку, загромождающие наши магазины, прекрасно знает ее искусную прическу, фигурку, всегда несколько наклоненную вперед, готовую согнуться в грациозном поклоне, этот пояс, завязанный огромным бантом, эти длинные рукава, широкие и ниспадающие, это платье, тесно обхватывающее ноги внизу, с маленьким шлейфом, как хвостик ящерицы.

Но ее лицо, нет, оно незнакомо всему миру, в нем есть что-то особенное.

Вообще тип женщины, преимущественно изображенный японцами на их вазочках, встречается как исключение в их стране».

Помимо образов декоративно-прикладного искусства, посредством которых автор воспринимает японцев, другим наиболее часто встречающимся набором образов, с которым сравниваются японцы, выступают образы животных. «И наконец, гардемарин З. и крошка Туки-сан: самое большее тринадцати лет, ростом с полсапога, но уже женщина, важная, заносчивая, любящая пересуды. В детстве меня водили иногда на представления “ученых животных”; первые роли изображала некая мадам Помпадур, разряженная обезьянка, которую я не могу забыть до сих пор. Эта Туки-сан напоминает мне ее».

«А на доке ведь очень скучно. С раннего утра является легион низкорослых японских рабочих, принося с собой обед в мешках и корзинах, как рабочие французских арсеналов; но в них есть что-то бедное, жалкое, пронырливое, суетливое, напоминающее крыс».

«В рядах мужчин мелькает много наших котелков, надетых для большей торжественности при длинной национальной одежде и прекрасно гармонирующих с забавным безобразием этих ученых обезьян».

«Время идет, мало-помалу жители возвращаются к жизни; странные улички оживляются и наполняются пестрыми зонтиками. Начинается дефилирование уродов, непостижимо безобразных лиц; дефилирование людей в длинных одеждах, в котелках или канотье. Возвращаются к работе, и снова возобновляется борьба за существование, такая же суровая и еще более мелкая, как и в наших рабочих городах».

И последняя группа образов Японии и японцев в романе связана с куклами, марионетками и кукольными представлениями. В целом Япония описывается как страна «прелестных безделушек». «Маленький, шаловливый, жеманный – физическая и моральная Япония вся заключается в этих трех словах...» Герой рассуждает о своей предполагаемой невесте: «Что, если мне жениться на ней, не ища дальше? Я буду охранять ее, как доверенное мне дитя; я приму ее за то, что она есть, за прелестную тонкую игрушку. Это будет очень забавная семейная жизнь! Действительно, если желать жениться на безделушке, то трудно подыскать лучше...»

«Они бегут друг за другом, размахивая своими широкими рукавами, маленькие девочки пяти-десяти лет и даже моложе, причесанные уже как взрослые дамы пышными, причудливыми бандо. О прелестные, неподражаемые куколки! В этот сумеречный час они прыгают в своих длинных платьях, трубя в стеклянные трубочки, и бегут, бегут со всех ног пускать бумажного змея неслыханных размеров...»

Весь этот мир маленьких японцев, смешной от рождения и становящийся еще более смешным с годами, начинает свою жизнь странными развлечениями и необычными криками; все их игрушки несколько

мрачного вида и напугали бы детей другой страны; их змеи обладают огромными косящими глазами и телом вампира...»

Говоря о своей временной японской жене, герой романа размышляет: «Кто разберет, что думает она о богах и смерти? Есть ли у нее душа? Думает ли она, что обладает ею?.. Ее религия – это туманный хаос старины, как мир верований, сохраненных из уважения к древним вещам и сравнительно недавних идей о всеблагом конечном небытии, принесенных из Индии в эпоху наших средних веков святыми китайскими миссионерами. Сами бонзы теряются в этом хаосе – и во что может превратиться все это, привитое к ребячеству и легкомыслию птички в голове дремлющей мусмэ?...»

В свете моды на произведения японского искусства, охватившей Западную Европу, в первую очередь Францию и Англию начиная с 60-х годов XIX века и получившей название «японизм», интересен отзыв героя романа о японских художниках и японском искусстве. «Бессознательные художники, небрежно набрасывающие по лаку и фарфору рисунки, заученные наизусть или переданные им, может, тысячелетнюю наследственностью; художники-автоматы, изображающие аистов, подобных аистам Сато-сан, или неизбежные маленькие скалы, или нежных маленьких бабочек... Ничтожнейший из этих художников, с незначительной физиономией и едва заметными глазками, владеет в кончиках пальцев последним словом этого жанра, декоративного, легкого и остроумно-нелепого, который стремится наводнить свою Францию в нашу эпоху упадка и подражания и становится большим источником дохода для фабрикантов дешевых *objets d'art*».

В целом оценка Японии героем романа, как видимо, и самим автором, достаточно негативна. «Оттого ли, что я должен покинуть эту страну, что меня уже ничто не привязывает к ней и мысль моя витает уже далеко, – не знаю, но мне кажется, что я никогда не видел ее яснее, чем теперь. И более обыкновенного я нахожу эту страну мелкой, старенькой, потерявшей всю свою кровь и свои соки; я осознаю ее допотопную древность, ее многовековую окаменелость, которая скоро превратится в смешное и жалкое шутовство при столкновении с западными нововведениями».

Для Пьера Лоти японцы – почти что и не люди, они напрочь лишены всякого внутреннего содержания, некоего глубинного измерения, составляющего существо человеческой личности и делающего человека человеком. Сравнение облика японцев и особенно японок с росписью по лаку и фарфору наглядно демонстрирует удручающую *плоскостность*, своеобразную двухмерность японцев, подобную их декоративно-прикладному искусству. Японский быт может быть невероятно красочен и утончен

в декоративном плане, но в целом он довольно убог, пуст и невероятно поверхностен. Интересно, что Р. Барт, писавший о Японии почти сто лет спустя после Пьера Лоти и будучи вроде бы напрочь лишенным шовинизма XIX века, подчеркивал, что японская культурная форма, в сущности, пуста, в ней есть оболочка, но нет содержимого, нет «центра», в знаковом плане это «означающее» без «означаемого». Декоративная изощренность и своеобразная эстетическая привлекательность изображений японского декоративно-прикладного искусства не могут изменить общего впечатления о японской жизни, как о «дефиле уродов», «параде забавных ученых обезьян». В принципе, если японская жизнь постоянно сопоставляется с японским искусством, видится сквозь его призму, то ведь и само японское искусство оценивается крайне невысоко. Оно, как и вся японская жизнь, полностью лишено всякой глубины и величия, в его образах отсутствует трагизм и глубочайшие движения души европейского искусства, оно целиком сосредоточено на изображении на лаке, фарфоре и тканях бабочек, аистов, цветов и маленьких скал, оно «декоративное, легкое и остроумно-нелепое», как писал Лоти.

Когда Лоти пишет о Японии, вставшей на путь модернизации и осуществлявшей ее невероятно быстрыми темпами, что эта страна растеряла всю кровь и все соки, это мнение о японском народе можно объяснить только крайне предвзятыми шовинистическими взглядами писателя, обладавшего крайне недостаточной информацией. Тем не менее характерно, что, приехав в Японию, Лоти считал возможным составить себе впечатление об этой стране на основе набора поверхностных визуальных впечатлений, искаженных его крайней предубежденностью против всего японского. Лоти, очевидно, и не собирался смотреть глубже. То поверхностное впечатление, которое он вынес от знакомства с японской жизнью, полностью отвечало тем представлениям о Японии, которые сформировались у него еще в Европе на основе знакомства с японским ширпотребом, а большего он знать и не хотел. В целом роман удовлетворял потребность западного читателя рубежа XIX–XX веков в «ориентальной» экзотике, описание «отношений» французского морского офицера и японки отвечало канону, в котором европеец доминировал над уподобленной кукле или полуживотному азиаткой. Превосходство европейского героя любовника над азиатской любовницей наглядно демонстрировало превосходство европейской культуры над культурами Востока, а обладание европейцем телом восточной женщины символизировало подчинение Азии западной воле.

Дегуманизирующую традицию репрезентации Востока в европейской художественной культуре продолжает роман французского писателя

Андре Мальро «Королевская дорога»<sup>1</sup> (1930). В нем описывается путешествие в джунгли Камбоджи в поисках затерянных городов и храмов, сохранивших древнюю индуистскую скульптуру и барельефы с целью их разграбления и последующей продажи в Европе двух европейцев: датского авантюриста Перкена и молодого французского ученого Клода Ваннека. Но путешествие по камбоджийским джунглям оказывается не просто путешествием в некоем географическом пространстве и физическом времени. Путь в глубины Азии Перкена и Клода Ваннека в значительной мере оказывается экзистенциальным путешествием, во время которого герои не один раз оказываются в пограничных, на грани жизни и смерти ситуациях, вынужденные отвечать на главные вопросы человеческого бытия. Восток в романе репрезентирован как некое природное и культурное пространство, попадая в которое европейский человек оказывается вынужденным давать себе отчет в фундаментальных ценностях, образующих основы его бытия. Восточное пространство медленно и постепенно «втягивает» в себя европейца, чтобы больше его не выпускать. Если европейская культура представляет собой некую форму, четко очерченную структуру со строго определенными границами, то восточное пространство есть хаос витальных энергий, обладающих необычайной силой, поглощающих и «размывающих» те культурные формы, с которыми приходят в Азию европейцы. Джунгли, лес с их неисчислимым разнообразием жизненных форм, ведущих отчаянную борьбу за существование, за место под солнцем, символизируют восточное пространство, в котором хаос торжествует над космосом, а разнонаправленное движение жизненных проявлений над строго определенным направлением европейского пути. «Вот уже четыре дня – лес. Четыре дня стоянок возле селений, которые он породил, как дерево породило их Будд или пальмовую солому хижин, появившихся из рыхлой земли, словно чудовищные насекомые; рассудок изнемогает в этом аквариумном свете, пробивавшемся словно сквозь толщу воды... Лес и жара меж тем пересиливали тревогу: точно болезнь, засасывало Клода это гниlostное брожение, с неумной силой мрака отгораживая его от самого себя; тут все принимало непомерно раздутые, удлиненные формы, разлагавшиеся за пределами мира, где человек что-то значит. И всюду – насекомые... Нераздельная слитность леса теперь не оставляла сомнений; вот уже шесть дней, как Клод отказался от мысли отделять существа от их обличья, различать жизнь, которая копошится, и жизнь, которая сочится; неведомая могучая сила сливала воедино напоры с деревьями, заставляла кишеть всю эту недолговечную живность

<sup>1</sup> Мальро А. Завоеватели. Королевская дорога / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1992.

на почве, похожей на болотную пену, в этих дымящихся зарослях начала мироздания. Какое человеческое деяние имело здесь смысл? Какая воля сохраняла свою силу? Все ветвилось, размягчалось, стараясь подладиться к этому гнусному и вместе с тем притягивающему, словно взор блаженных дурачков, миру, действовавшему на нервы с такою же точно пакостной силой, как эти висевшие меж ветвей пауки, от которых поначалу ему с огромным трудом удавалось оторвать взгляд». В лесу, как сказал один из героев романа, «речь идет не о том, чтобы жить разумно, а о том, чтобы просто выжить». Помимо опасности погибнуть от укуса какого-нибудь ядовитого насекомого или комара – переносчика смертельной инфекции, серьезную опасность в камбоджийских джунглях для европейских путешественников представляли собой непокорные центральному правительству дикие племена. Герои романа оказываются в плену у одного из таких племен. В авторском описании дикого племени мои, захватившего героев в плен, преобладают образы диких животных, хищников, выслеживающих свою добычу: попавших в ловушку европейцев. «С противоположной стороны мои все прибывали; но, сидя на корточках или передвигаясь, с самострелами или с копьями в руках, они неизменно останавливались на краю площади, теснясь, толкаясь у таинственной черты, похожие на собак или на волков; казалось, какая-то неведомая сила не давала им переступить эту черту. Живым оставалось только время, такое тягостное на пустынной площади; минуты стали пленницами этого скопища зверья, обретавшего черты вечности, словно в целом мире не должно уже было случиться ничего, что могло бы запасть им в головы, словно жить, сносить тяжесть часов – в том числе и того часа, который обещал прогнать краски с неба, часа, когда померкнет свет и тут же последует поджог, – было для белых равносильно тому, чтобы окончательно смириться с неизбежностью сносить гнет этого живого барьера, возведенного перед гигантскими кольями, чтобы окончательно понять, что пленение это и было подготовкой к рабству. Загонщики, похожие на хищников в засаде – как и у тех, у них вся жизнь сосредоточилась во взгляде, – не сводили глаз с хижины, главного центра ловушки. Стоило Клоду навести бинокль на чью-либо голову, и он тотчас натыкался на глаза; а когда опускал его, эти алчные звериные взгляды терялись в отдалении, и все-таки прямо перед ним маячили эти прищуренные веки, эти вытянутые собачьи шеи».

Восток оказывается тем полным смертельной угрозы пространством, которому европейцы бросают вызов. Но остается вопрос, каковы глубинные мотивы европейского вызова Востоку в романе, только ли алчность главных героев является основным двигателем сюжета, заставляя двигаться их все дальше и дальше в глубины Азии, навстречу жару,

бессоннице, ядовитым змеям, насекомым и диким племенам, пренебрегая собственной безопасностью? Казалось бы, ставки очень высоки, по словам одного из главных героев, молодого французского ученого Клода Ваннека, древний скульптурный барельеф в хорошем состоянии мог стоить от двухсот до пятисот тысяч франков. Но ведь шансы погибнуть в лесу значительно более высоки, чем обогатиться, поэтому объяснять крайне опасное путешествие героев романа в джунгли простой жаждой денег было бы слишком сильным упрощением. Как говорит один из персонажей романа об одном из главных героев, датском авантюристе Перкене, «деньги ему нужны не для того, чтобы жить, в особенности там...». Там, имеется в виду, конечно же, на Востоке. Примечателен один из диалогов главных героев, отчасти раскрывающих мотивы их азиатского путешествия:

– Почему вы хотите взяться за это?

– Я мог бы ответить вам: потому что у меня почти не осталось денег, и это, в общем-то, сущая правда.

– Есть другие способы заработать их. Кстати, зачем они вам нужны? Не для того же, чтобы получать удовольствие.

– («А вам?» – подумал Клод.) Бедность не позволяет выбирать своих врагов, – сказал он вслух. – Я с недоверием отношусь к мелочному бунту мелкой сошки...

Перкен продолжал смотреть на него, взгляд его казался настойчивым и в то же время рассеянным, затуманенным воспоминаниями, Клоду он напоминал умудренный взор священников; но вот выражение его стало более жестким.

– Из своей жизни ничего нельзя сделать.

– Зато она кое-что делает из нас.

– Не всегда... Чего вы ждете от своей?

– Мне кажется, я главным образом знаю, чего не жду от нее...

– Каждый раз, как вам приходится выбирать, вы...

– Выбираю не я, выбор делает сила сопротивления.

– Но чему?

Он нередко и сам задавался этим вопросом, поэтому ответил сразу же:

– Сознанию смерти.

– Истинная смерть – это крушение надежд.

Теперь Перкен глядел в зеркало на собственное лицо.

– Приближение старости – вот что поистине важно! Ибо это означает примирение со своей судьбой, со своими обязанностями, с собачьей конурой, возведенной на своей единственной и неповторимой жизни...

Когда ты молод, ты понятия не имеешь о том, что такое смерть... И тут вдруг Клод понял, что влекло его к этому человеку, который принял его неизвестно почему: одержимость смертью».

Для Клода Ваннека и Перкена Восток представлял собой то пространство, проникая в которое ты приобретаешь силу сопротивления истинному сознанию смерти – то есть крушению надежд и примирению с собственной, принявшей раз и навсегда определенную форму судьбой. Восток как бы отменяет неотменимое, отправляясь туда, бросают вызов возможности физической смерти, в то же время избавляясь от смерти, свойственной большинству людей – экзистенциальному примирению со своей судьбой. «И все-таки нет, существует не так много способов вырваться на свободу! Когда-то он, размышляя о жизни и цивилизации, не поддался искушению и не оторопел наивно от удивления, поняв, какое место отводится в ней разуму: те, кто им кормится, пресытившись, видно, постепенно доходят до того, что начинают питаться по сниженным ценам. Как же быть? Ни малейшего желания торговать автомобилями, разными ценностями или речами, подобно тем из его товарищей, прилизанные волосы которых свидетельствовали об изыске, он не испытывал; возводить мосты, как те представители рода людского, чьи плохо подстриженные волосы свидетельствовали о научном поиске, тоже не хотелось. Ради чего они трудились? Ради того, чтобы получить признание. Он ненавидел признание, к которому они стремились. Подчинение установленному человеком порядку, в котором нет места детям и Богу, является наивернейшим подчинением смерти; стало быть, следует искать оружие там, где другие его не ищут; тот, кто сознает свою обособленность, отлученность, должен прежде всего требовать от себя мужества. Что делать с мертвыми идеями, определявшими поведение людей, которые верили в то, что их существование полезно для некоего общего блага, что делать со словами тех, кто хочет подчинить свою жизнь какой-то модели, они ведь тоже мертвецы? Любая деятельность, в общем-то, обусловлена отсутствием конечной жизненной цели. Так пускай другие путают стремление положиться на волю случая с этим мучительным ожиданием неизвестности. Вырвать свои представления о жизни у присвоившего их себе замшелого мира... “То, что они именуют приключением, – думал он, – не просто бегство, а охота: установленный миропорядок разрушается не по какой-то случайности, а по воле того, кто способен подчинить его себе”. Таких, для кого приключение является способом давать пищу несбыточным снам, он хорошо знал (иди на риск, и ты получишь возможность помечтать); движущая пружина всех способов заручиться надеждой тоже была ему хорошо известна. Сплошное убожество. Суровое владычество,

о котором он только что говорил Перкену, владычество смерти, неотступно преследовало его, подобно вожделению, властно проникало в кровь, стучавшую в висках. Быть убитым, исчезнуть – его это мало трогало, он не дорожил собой и готов был занять свое место в бою, если даже победить не удастся. Но заживо смириться с бесплодностью своего существования, как другие смиряются с раком, жить, чувствуя дыхание смерти на своей ладони... (Разве не она вселяет это стремление к чему-то вечному и непреходящему, насквозь пропитанному вместе с тем тяжким плотским духом?) И разве не самозащита от нее эта жажда неведомого, это пускай временное, разрушение всей установленной иерархии отношений – от человека подневольного до хозяина, именуемое теми, кто о нем ничего не знает, приключением. Самозащита слепца, который стремился покоить ее, дабы сделать своею ставкой...

Овладеть не только самим собой, но окончательно вырваться из тисков ничтожной жизни людей, которую он наблюдал повседневно...»

Подлинный экзистенциальный страх у героев вызывает раз и навсегда определившаяся судьба, «неизбежная, неотвратимая: она подчиняет вас себе, словно тюремный порядок узника, и вы точно знаете, что будете тем, а не этим, что вы были тем, и ничем другим, и что того, чего у вас не было, уже никогда не будет. А позади – все надежды, те самые надежды, которые въедаются в душу, с их властью не может соперничать ни одно живое существо...» Для Перкена главный враг – это время, придающее все более законченную, застывшую форму каждой конкретной человеческой судьбе. Смерть есть предельная завершенность, как говорит Перкен, неопровержимое доказательство абсурдности жизни; «жизнь – это материя, и главное – знать, что из нее делать, хотя обычно никто никогда ничего из нее не делает, но есть разные способы ничего не делать из жизни... Чтобы хоть как-то жить, надо покончить с поражением, да и с другими тоже; револьвер в таком случае надежная гарантия, ибо убить себя нетрудно, если смерть – это некое средство...»

Для Клода и Перкена преодоление абсурда человеческого существования возможно только путем игры со смертью, человек преодолевает абсурдность жизни, выбирая форму собственной смерти, тем самым, отказываясь быть игрушкой в руках судьбы. Восток для Перкена и Клода есть, по сути, пространство, внутри которого, бросая вызов смерти, человек преодолевает время, разрастающееся подобно раковой опухоли, и неотвратимо совершающийся процесс старения, придающий все более завершенную форму человеческой жизни. Таким образом, Восток в романе «Королевская дорога» есть пространство, внутри которого возможны подлинные экзистенциальные свершения и прорывы, он служит как бы

катализатором силы сопротивления жизненному абсурду для главных героев.

В силу этого обстоятельства восточное пространство мифологизируется, приобретая биполярную структуру, связанную как с возможностью различных исходов путешествия главных героев, так и набором западных мифологем, связанных с имажинативной репрезентацией Востока в европейской культуре. Камбоджийские джунгли, образующие среду, внутри которой происходит действие романа, содержат в себе одновременно обещание богатства и смертельную угрозу. Индуистские храмы древних кхмеров, созданные из гигантских каменных блоков и украшенные изумительной скульптурой, резьбой и барельефами, стоимость которых на европейских аукционах достигает запредельных сумм, в полном соответствии с мыслями Э.В. Саида, высказанными в «Ориентализме», символизируют величественное прошлое и древность восточных цивилизаций, разительным контрастом которому выступает современное состояние восточных государств, особенно изображенных в романе диких племен, чей быт не слишком далеко ушел от уровня жизни животных. Пространство Востока – это одновременно и потрясающие своей красотой и древностью величественные храмы, сулящие героям богатство и преуспеяние, и одновременно джунгли и болота с их лихорадкой и малярией, ядовитые змеи и непокорные центральному правительству дикие племена, грозящие смертью или рабством европейским путешественникам.

Полюса древности, красоты, обещания богатства и смертельной угрозы образуют ту структуру, внутри которой действуют герои романа. Их путешествие превращается в некий дрейф от внешне подчиненного корыстным интересам поиска скульптур и барельефов древних кхмерских храмов к экзистенциальному путешествию внутрь себя, связанному в процессе мучительного странствия по джунглям с глубинным познанием собственной сущности.

В этом аспекте проявляется мифологическая сущность восточного пространства, так как подобное экзистенциальное путешествие в глубь человеческой сущности оказывается невозможным в Европе. Сила природного и человеческого сопротивления Востока вызывает переворот в душах главных героев, заставляя их отвечать на главные вопросы человеческого бытия. Путешествие на Восток не является только перемещением в физическом пространстве и времени – это есть странствие по различным духовным уровням, каждый из которых бросает героям собственные вызовы. Еще одно произведение об экзистенциальном путешествии по Востоку – фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис

сейчас» («Apokalipsis now») – также есть, по сути, путешествие по различным духовным уровням. Капитану американского спецназа Уилларду командование поручило ликвидировать обосновавшегося в глубине джунглей на вьетнамско-камбоджийской границе полковника Куртца, создавшего из диких племен собственную армию и сошедшего, по мнению штабных работников, с ума. По мере удаления от центра, штаба командования американскими войсками во Вьетнаме, Уиллард все больше покидает пространство, которое можно еще называть человеческим, и все глубже погружается в кровавый абсурд и жестокость войны. Пройдя свой путь по реке, которая привела его в район дикой армии Куртца, Уиллард осознает, что полковник Куртц вовсе не безумен, а просто наиболее последователен в той нечеловеческой жестокости, которая и составляет повседневную сущность войны. Сам термин «апокалипсис» переводится с греческого как «срывать покровы, показывать то, что было скрыто». Путешествие капитана Уилларда в глубь джунглей по Меконгу в поисках полковника Куртца есть постепенное срывание покровов с глубин человеческой сущности. Найдя Куртца, Уиллард уже не имеет иллюзий относительно природы войны и человека как такового.

В произведениях европейской и американской литературы и кинематографа Восток и весь «не-запад» изображается как пространство Танатоса, тяга к которому, по Фрейду, наряду с тяготением к Эросу образует основы структуры человеческой психики. Путешествие европейца на Восток есть реализация неудержимого стремления к смерти, подлинной зачарованности гибелью и уничтожением. Особенно ярко этот аспект западной репрезентации Востока проявился в романе американского писателя Пола Боулза «Под покровом небес»<sup>1</sup>. Тот факт, что действие романа разворачивается не собственно на «Востоке», а в Северной Африке, не должен нас смущать, поскольку, как говорилось выше, под «Востоком» (Orient) следует понимать не определенное географическое пространство, а пространство, которое репрезентируется Европой и Америкой как «не-запад», пространство по своей сути имажинативное, обладающее отличной от Запада онтологической сущностью. Действие романа разворачивается в первое десятилетие после Второй мировой войны. Во французскую Северную Африку приезжают трое молодых американцев, супружеская пара Порт и Кит Морсби и их друг Джеймс Таннер. Порт и Кит Морсби женаты двенадцать лет, и к моменту начала путешествия их отношения переживают серьезный кризис. Друг семьи Таннер, видя разлад в отношениях супругов, не прочь завязать небольшую любовную

<sup>1</sup> Боулз П. Под покровом небес / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2001.

интрижку с Кит, что ему однажды удастся. Порт переживает приключение с арабской проституткой. На Восток, вернее в Северную Африку, эти трое молодых американцев приехали, не ставя перед собой каких-либо определенных целей. Один из главных героев романа Порт Морсби, как сообщает нам автор, «считал себя путешественником, а не туристом. Разница тут отчасти во времени, объяснял он. Обычно турист начинает торопиться домой после нескольких недель или месяцев, тогда как путешественник, нигде не задерживаясь подолгу, передвигается медленно, на протяжении многих лет, от одной части земли к другой». Что в конечном итоге сподвигло Порта и Кит на путешествие в Северную Африку, трудно сказать. Возможно, тайная надежда, что перемена обстановки, экзотические места, природа, люди, быт изменят к лучшему их зашедшие в тупик отношения. Помимо этого, немаловажным фактором в замысле этого путешествия было отвращение к зашедшей в тупик западной цивилизации, уничтожившей во Второй мировой пятьдесят миллионов людей. Как сказано в романе, «в этот раз они пересекли Атлантику – впервые после 1939 года – с огромным количеством багажа и твердым намерением держаться как можно дальше от затронутых войной мест. Ибо еще одно отличие туриста от путешественника, по его утверждению, состояло в том, что если первый принимает свою цивилизацию как нечто должное, то второй сравнивает ее с другими, отвергая те ее элементы, которые ему претят. А война была одной из тех граней механизированного века, которые он хотел забыть».

Но все эти факторы, повлиявшие на решение Порта и Кит отправится в Северную Африку, можно назвать рациональными аспектами путешествия молодых американцев. Глубинным же и наиболее значимым импульсом к путешествию в глубины Сахары оказывается практически непреодолимое, заложенное глубоко в подсознании, тяготение героев к Танатосу, то есть к смерти. Несомненно, в упорном продвижении героев на юг Африки, больше напоминающем бегство от кого-то или от чего-то, есть элементы, связанные с попытками Порта Морсби как-то разрешить свою сложную семейную ситуацию с Кит, любой ценой избавиться от попутчика и друга семьи Таннера, который, как чувствовал Порт, начал представлять серьезную угрозу для его отношений с женой. Но только этими, по сути, лежащими на поверхности аспектами семейных отношений бегство Порта и Кит от цивилизации необъяснимо. Они продвигаются на юг Сахары, несмотря на все ухудшающийся климат, отсутствие нормальной воды и еды, элементарных удобств в гостиницах, а затем отсутствие и самих гостиниц и распространявшиеся эпидемии. Порт серьезно заболевает брюшным тифом, хотя болезнь довольно долго не осознавалась им

как серьезная угроза; все возраставшие симптомы недомогания вместо того, чтобы вынудить его вернуться на побережье, к цивилизации, где есть возможность получения квалифицированной медицинской помощи, побуждают стремиться все дальше на юг, от больших городов, больниц и врачей. В конце концов Порт умирает от тифа во французском военном форте, фактически лишенный серьезной медицинской помощи. Кит, оставшаяся в сердце Сахары совсем одна, вместо того чтобы предпринять попытки вернуться в цивилизованный мир, присоединяется к идущему еще дальше на юг каравану кочевников-бедуинов и попадает в гарем к одному из них. Здесь Боулз, несомненно, отдает дань собственно «ориенталистическому», в понимании этого термина Э.В. Саидом, описанию ситуации, а именно молодая американка в гареме полудикого туарега. Туарег порывист и необуздан в любви, он отличается необычайной мужской силой, удовлетворяя не только истосковавшуюся по мужской любви Кит, но и трех остальных обитательниц гарема. Здесь полуживотная жизнь в гареме туарега символизирует для утонченной американки из высшего общества Нью-Йорка, с одной стороны, как бы растворение в Танатосе, но в соединении со страстным и необузданным ориентальным Эросом. Танатос для европейца не обязательно означает физическую смерть. Танатос оказывается как бы сближен с хаосом потерей структуры, полным смешением и дезорганизацией элементов, составлявших когда-то стержень его личности. Кит в конечном итоге сбегает из гарема туарега, но остается в этом южно-сахарском поселении в Судане, оказавшись вовлечена в эротические отношения с негритянским нищим полукалекой, который к тому же забирает все деньги, еще остававшиеся у нее. Третьей и последней части романа – «Небо» предпослан эпиграф, представляющий собой одно из высказываний Франца Кафки и выражающий квинт-эссенцию восточного путешествия: «Начиная с определенной точки возвращение невозможно. Это и есть та точка, которой надо достичь». Для европейца возвращение с Востока невозможно. Восток предстает таким пространством, которое «втягивает» европейца в себя, чтобы больше уже никогда не отпускать. Киплинг писал: «в мрачном Лондоне узнал я поговорку моряков, кто услышит зов Востока, вечно помнит этот зов». Тут, с одной стороны, несомненно, проявляется очарованность Востоком, привлекающим путешественника своим зовом, подобным зову сирен, но и подобно сиренам оказывающимся смертельно опасным для него. Кит достигает той точки восточного пространства, начиная с которой возвращение оказывается невозможным. Благодаря усилиям ее влиятельной нью-йоркской семьи, по дипломатическим каналам, представителям французской колониальной администрации все-таки удается найти Кит

в одном из вертепов Судана. Но когда ее доставляют в Алжир и передают американским дипломатам для отправки на родину, Кит по дороге в гостиницу сбегает, чтобы снова исчезнуть, раствориться в знойном африканском море. Европейец может физически вернуться с Востока, но личность его претерпевает необратимые психологические изменения, под угрозой оказывается ее онтологическая целостность, и подлинное, сущностное возвращение оказывается невозможным. Европейская форма, структура не выдерживает встречи с восточным пространством, которое символически может быть уподоблено Воде или Огню, растворяющим любую определенную форму в хаос первозданных элементов.

И опять неутешительный вывод о невозможности сущностного контакта. Даже вступая в сексуальные отношения на Востоке, что, казалось бы, означает высшую степень человеческой близости, европейцы и представители Востока, изображаемые как «восточные люди», остаются максимально отчужденными друг от друга именно потому, что, кроме чисто сексуальной, не возникает никакой духовной близости, никакого душевного контакта. Восточный мужчина или женщина – другой пол, и только. Герой романа «Под покровом небес» Порт Морсби, проходя по улицам североафриканского городка, размышляет по поводу его обитателей: «Насколько они дружелюбны? У них не лица, а маски. Все они выглядят тысячелетними старцами. Жалкие крохи их энергии целиком уходят на слепое, стадное желание жить, потому что в отдельности никому из них не хватает пищи для поддержания своих личных сил. А что они думают обо мне? Скорее всего – ничего. Поможет ли мне хотя бы один из них, если со мной что-нибудь случится? Или я так и буду лежать на улице, пока меня не обнаружит полиция? Что может заставить их оказать мне помощь? У них больше нет религии. Кто они: мусульмане или христиане? Они не знают. Зато они знают деньги, и когда те заводятся у них, единственное, чего они хотят, – это есть. Да, но что же в этом плохого? Откуда у меня к ним такое предубеждение? Из-за чувства вины, что я здоров и нормально питаюсь, в отличие от них? Но ведь страдание одинаково поделено между всеми людьми, каждому предстоит вынести равную долю... В глубине души он чувствовал, что в этой последней мысли таится ложь, но сейчас это была ложь во спасение: не всегда легко выдерживать голодные взгляды».

Помимо мифологем Угрозы, Крови и Смерти на Востоке чрезвычайно важной для ориентальных образов в романе «Королевская дорога» оказывается мифологема восточной эротики. Восток – пространство не только Танатоса, но и Эроса. Эротические приключения на Востоке являются почти обязательным элементом восточного путешествия

европейца. Европейец, пускаясь в путешествие по Востоку, получает возможность приобщиться к необъятному опыту восточного эротизма, связанного с покорностью и легкой доступностью восточной женщины. Как уже говорилось в связи с романом Пьера Лоти «Госпожа Хризантема», сексуальное обладание восточной женщиной, доступной и абсолютно покорной любым прихотям и желаниям европейца, символизирует западное доминирование над Азией, безраздельное господство над ее обширными пространствами и населяющими ее народами. Практика эротизма – важный стимул для европейца отправиться на Восток. Как говорил один из героев «Королевской дороги» Перкен: «И пускай все, что я думаю, – труха, мне на это наплевать, ведь есть еще женщины.

– Их тело?

– Трудно себе вообразить, сколько ненависти таится в словах: еще одна. Любое тело, которым не овладел, становится враждебным...Отныне все мои прежние мечтания сосредоточены только на этом...

Сила его убеждения давила на Клода, казалась вполне осязаемой, вроде этого затерянного в ночи храма.

– Да и потом, попробуйте представить себе, что это за страна. Задумайтесь над тем, что я только теперь начинаю понимать их эротические культы и эту ассимиляцию мужчины, которому случается отождествлять себя самого – вплоть до своих ощущений – с женщиной, которой он овладевает, воображать себя ею, не переставая при этом быть самим собой. Ничто не может сравниться со сладострастным блаженством существа, которому оно становится не под силу. Нет, речь не о телах, женщины эти являют собой ...возможности, да-да, именно так. И я хочу...

Клод лишь мог угадать его жест во тьме: взмах руки, готовый все сокрушить.

–...как хотел покорить мужчин...»

В восточном эротизме Перкена привлекает прежде всего аспект господства, каждая новая женщина, встреченная им, это еще одна возможность подтвердить самому себе свой статус покорителя восточных земель, статус господина. Перкен обладает восточной женщиной как вещью, идеальный секс для него может быть только на условиях полной анонимности, «главное, не знать партнершу. Она – другой пол, и все тут.

– Но никак не существо, наделенное своею собственной жизнью?»

Восток оказывается для Перкена пространством, в котором сексуальное обладание восточной женщиной, связанное с ощущением собственного призвания господина, связывается с игрой со смертью, порождающей чувство небывалого освобождения и величия. Образы эротики и смерти, Эроса и Танатоса на Востоке оказываются переплетены, взаимосвязаны

необычайно тесно. Оказаться лицом к лицу со смертью для Перкена сопоставимо с ситуацией эротического акта, когда оказываешься лицом к лицу с обнаженной женщиной. Когда Клод спрашивает Перкена:

«– А другая смерть, та, что в нас?

– Существовать наперекор всему этому, – Перкен глазами показал на грозное величие ночи, – вы понимаете, что это значит? Существовать наперекор смерти – это то же самое. Порой мне кажется, что я сам себя играю в данный момент. И что, возможно, все скоро образуется с помощью какой-нибудь стрелы, более или менее гнусной...

– Смерть не выбирают...

– Но готовность пренебречь собственной смертью обязывает меня выбирать свою жизнь...

– Вы хотите умереть с ясным ощущением смерти, не...дрогнув?..

– Я чуть было не умер; вы не представляете себе восторга, проистекающего от сознания абсурдности жизни, когда оказываешься лицом к лицу с ней, словно с ра...

Он резко дернул рукой.

–...раздетой женщиной. Совсем вдруг голой...»

Взаимоотношения Перкена и Клода с сиамами, кхмерами и лаосцами строятся либо как взаимоотношения господина и прислуги, как в ситуации эротического акта, или с наемными боями, сопровождавшими их в путешествии в джунгли, либо как с враждебными существами полудемонической или полуживотной природы, как в главах, посвященных плену в племени стиенгов-мои. Если исходить из текста романа, то Восток в человеческом плане оказывается закрыт в своей внутренней, гуманистической сущности, либо же просто и не обладает ею. И в первом и во втором вариантах подлинно человеческие контакты между «восточными людьми» и европейцами оказываются невозможными. В этой ситуации Восток опять-таки предстает мифологизированным пространством, населенным людьми качественно иной, чем у европейцев, природы, делающей невозможными подлинно партнерские, равные отношения.

Пройти до конца путь по Востоку – значит прийти к познанию собственной сущности, к некоему духовному прозрению, к которому приходит в конце «Королевской дороги» умирающий от гангрены, вызванной ранением боевой стрелой племени стиенгов Перкен. Его последние слова: «Смерти... нет... Есть только... я... Я... который должен умереть...»

Изменчивость и неоднородность европейского взгляда на Восток подчеркивается тем фактом, что группе визуальных изображений и художественных текстов, в которых восточные образы предстают в дегуманизированном виде, противостоит группа западных художников, писателей,

философов и путешественников, пытающихся отойти от поверхностного и недружелюбного изображения Востока. Они пытались добиться глубинного понимания Востока посредством внимательного и серьезного изучения ориентального искусства, надеясь, что оригинальные восточные образы помогут понять им суть еще недавно столь чуждого Европе мира. В этом плане интересно творчество постимпрессионистов, особенно Ван Гога и Гогена, пытавшихся в своем творчестве синтезировать восточную образность с заимствованиями конкретных технических приемов мастеров ориентального искусства. Пожалуй, из всех видов восточного искусства, оказавших влияние на мастеров постимпрессионизма, воздействие японского искусства было наиболее значительным.

Японское искусство всегда славилось своей способностью немногими средствами выразить многое, увидеть великое в малом. Именно эту черту японского искусства подчеркивает Ван Гог в одном из своих писем: «Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, который тратит время – на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры. Так проходит жизнь, и она еще слишком коротка, чтобы успеть сделать все. Разве то, чему учат нас японцы, простые, как цветы, растущие на лоне природы, не является религией почти в полном смысле слова?

Мне думается, изучение японского искусства неизбежно делает нас более веселыми и радостными, помогает нам вернуться к природе, несмотря на наше воспитание, несмотря на то, что мы работаем в мире условностей»<sup>1</sup>.

Взгляд Ван Гога на Японию глубже, чем взгляд Пьера Лоти в «Госпоже Хризантеме», что может показаться удивительным, поскольку, в отличие от Лоти, Ван Гог никогда не был в Японии и, по сути, изучал ее только по гравюрам. Но его интуиция художника помогла ему на основе изучения визуальных образов японского искусства достаточно глубоко проникнуть в суть духовной культуры этой страны. При этом интересно, что, во-первых, Ван Гог увлекался романами Лоти, а во-вторых, прибыв в Японию, Лоти, как видно из приведенного выше материала, воспринимал реальную Японию посредством знакомства еще в Европе с образцами японского искусства, в первую очередь, цветной гравюры на дереве, а также росписи по лаку и фарфору. Здесь чрезвычайно важно подчеркнуть разницу результатов. То искусство, которое для писателя

<sup>1</sup> Ван Гог В. Письма / Пер. с голл. и фр. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 48.

Лоти стало фактором признания Японии «забавной страной изящных безделушек», «древней и растерявшей все жизненные соки», которая, по сути, ничего не может дать европейской культуре, кроме поверхностного созерцания всяких декоративных мелочей, стало для европейских живописцев подлинным импульсом к художественно-эстетическим инновациям. Различие в результатах восприятия образов японского искусства у Лоти и постимпрессионистов может объясняться тем, что Лоти, несмотря на экзотизм сюжетных линий своих романов, местом действия которых были Восток, Северная Африка или далекие полинезийские острова, в творческом плане был традиционалистом. На Востоке ему не хватало глубины, психологизма, сложных душевных переживаний. И действительно, в японском искусстве всего этого, пожалуй, недостает. Зато для постимпрессионистов открытие японской гравюры было подобно снятию темных очков, когда мир вновь запылал яркими солнечными цветами. Европейский художественный авангард двигался по пути отказа от психологизма и морализаторства в искусстве в сторону растворения художественного образа в красочной цветовой форме, игры чистыми цветовыми пятнами и поверхностями, для чего японская гравюра предоставляла великолепные образцы. Относительно искусства постимпрессионистов важно выделить два значимых аспекта, связанных с восприятием ими образов японского искусства, – чисто художественный и общекультурный. О чисто художественном аспекте было сказано выше: японское искусство поставляло образцы, вдохновляющие и подтверждающие инновационные художественно-эстетические разработки мастеров европейского модернистского искусства. В общекультурном плане Япония являла собой некий образец организации жизни на художественно-эстетических началах, что было актуально в свете начинающихся в европейском искусстве попыток разрабатывания принципов достижения художественного синтеза в процессе художественно-эстетической организации жизненного пространства, например интерьера, дома или городской среды.

Художники видели то, чего не могли разглядеть европейские писатели, наблюдавшие яркие отличия восточных культур, но, в отличие от художников, не видевшие в специфических чертах Востока никакой значимой ценности для европейской культуры. Но для художников именно японская образность стала стимулом к радикальным переменам в европейском искусстве. Художник Эмиль Бернар писал в своих воспоминаниях о Ван Гогге: «Это влияние японского искусства на северных художников не должно быть забыто. Оно было нужным, воскрешающим. Оно заставило вновь обратиться к интерпретации, руководствуясь декоративным чувством, и оно вывело своих поклонников из мира обыденности и копирования

окружающего без стиля... Японец, возможно является греком Дальнего Востока, где мысль естественно стремится к *преувеличению*, к *гротеску*, к *чудовищному*. Первый период картин, которые присылал Винсент из Арля, – родное дитя этого восточного искусства. Настоящий голландец, он не мог угрызаться тем, что соединился мыслью с Востоком»<sup>1</sup>.

Когда мы говорим о том, как восточная и, в частности, японская образность повлияла на развитие европейского искусства, следует заметить, что хотя западные художественно-эстетические инновации и не развивались исключительно под влиянием японского искусства, все же обращение к нему определялось теми глубинными изменениями в культуре, о которых писал Ханс Зедльмайр в «Утрате середины».

Хотя для постимпрессионистов это верно и не в полной мере, но формальные, чисто колористические задачи начинают перевешивать собственно психологические и нравственные аспекты искусства.

Как писала исследователь творчества Ван Гога Е.Б. Мурина, в своем творчестве Ван Гог исходил из того, что цвет нечто выражает и это должно быть использовано в творчестве. Система символики цвета, когда-то составляющая основу европейского искусства, например в иконе, где смысловое значение каждого цвета было строго регламентировано, была основательно забыта на Западе, и постимпрессионистам принадлежит честь ее воскрешения. В японском искусстве тоже имели место иконографические условности, опирающиеся на отработанную веками прочную связь цвета с чувствами. Ван Гог как раз интересовался закономерности эмоционального воздействия цвета, так как предметом его забот является метацивет, как он говорил, «суггестивный цвет», цвет, внушающий определенные представления. Как пишет Е.Б. Мурина, язык Ван Гога – язык чистого цвета. Понятно, почему его так прельщали японские гравюры. В них при отсутствии перспективы пространственные задачи решались «чисто колористическим путем». Краски создавали расстояния, определяя их различной силой своей интенсивности. Создавая ориентировку на зрителя, экстенсивную живописную поверхность, Ван Гог меняет привычную для европейского зрителя и традиции последовательность восприятия. Не зритель втягивается в ту реальность, которая заключена в картине. Напротив, картина входит в ту реальную среду, где пребывает зритель и «нажиму» со стороны которой он подвергается. Он строит пространство не вглубь, а подобно японским мастерам выворачивает его наружу, применяя, как правило, высокий горизонт. Таким образом, мы можем видеть, что творческие поиски Ван Гога приводят его

<sup>1</sup> Мурина Е.Б. Ван Гог. М.: Искусство, 1978. С. 204.

к японскому искусству. Ван Гог осознал, что перед ним художественный язык, близкий его собственному восприятию. Он покупал тогда еще дешевые японские гравюры во множестве и развешивал по стенам своей комнаты. Эти гравюры были ее единственным украшением и символом новой веры Ван Гога. Можно без преувеличения сказать, что знакомство с японским искусством на Всемирной выставке в Париже в 1887 году оказало решающее влияние на его жизнь и работу<sup>1</sup>.

По приезде в 1886 году в Париж Ван Гог убедился, что японцы стали там не только предметом моды, но и источником нового стиля. Он сразу же начинает усиленно пополнять свою коллекцию эстампов, вывезенную из Антверпена (в конечном итоге она достигла более шестисот пятидесяти листов, все они хранятся в настоящее время в амстердамском музее Ван Гога)<sup>2</sup>. Гравюры Хиросигэ, Утамаро, Кезе Йезе, Йокосаи и других японских мастеров украшали его комнату на улице Лепик. Он даже устроил выставку этих гравюр в кафе «Тамбурин», а также скромную торговлю гравюрами исключительно с целью пропаганды японского искусства. Кроме того, он постоянно посещал торговца и издателя дальневосточного искусства Самуэля Бинга, где просматривал сотни работ японских и китайских мастеров по несколько раз<sup>3</sup>. «Японизация» Ван Гога была бы невозможна без встречи с Бингом, знакомство с которым сам художник считал вехой в своей жизни<sup>4</sup>. К концу парижского периода, когда его надежды на будущее все отчетливее связываются с японцами, он пробует освоить язык их искусства.

Летом 1887 года Ван Гог пишет несколько копий с имеющихся у него гравюр, как он делал это раньше с картинами Милле. Исследователь творчества Ван Гога М. Шапиро пишет, что «может быть он был единственным живописцем того времени, который так прямо подражал японской гравюре. Тонкую субстанцию Хокусая и Хиросигэ он перенес на холст компактными средствами масляной живописи»<sup>5</sup>. Одна из копий – «Цветущая слива» (по гравюре Хиросигэ), изображает распластанный по плоскости ствол, позади которого виднеется буйно цветущий сад. И тот и другой элементы станут самостоятельными мотивами его живописи в Арле<sup>6</sup>. Интересно то, что «изображение ветки цветущей сливы почиталось чаньскими

<sup>1</sup> Мурина Е.Б. Ван Гог. М.: Искусство, 1978. С. 203.

<sup>2</sup> Там же. С. 204.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цит. по: Там же. С. 208.

<sup>6</sup> Там же. С. 204.

(дзэнскими) художниками в Китае и их японскими “меньшими братьями” наглядным выражением своего учения»<sup>1</sup>. Ветка сливы изображала собой в художественной форме философскую идею недуральности мира, нераздельность старого, засохшего и нового, гибкоподатливого. «Не будет, пожалуй, натяжкой сказать, что изображение ветки в ее динамическом росте наглядно показывало, что означают буддийские, от “Аватамсака-сутры” идущие максимы “Все в одном” и “Одно во всем”. Амбивалентность единого и единичного в ветке цветущей сливы проявляется с особой выразительной силой. Все преходящее, и особенно в этом сюжете, заключает в себе всеобщий смысл: цветы распускаются в предназначенное для того время и осыпаются в свой, отведенный для этого срок; свежие побеги, презревая удары стихии, неудержимо тянутся вверх»<sup>2</sup>. Идея «ухода – и – возврата», цикличности процессов мироздания, «вечного возвращения» и «обновления», была близка не только буддийским художникам Китая и Японии, но и Ван Гогу.

Кроме выше перечисленных, у Ван Гога есть еще несколько копий, сделанных им с японских гравюр. Это копия с гравюры Хиросигэ «Мост и дождь», которая точнее, чем предыдущие работы, воспроизводит оригинал с его плоскостным построением и четким членением на цветовые планы.

Интересно, что в третьей копии Ван Гог пытается создать своеобразный монтаж из различных элементов гравюр, взяв за основу «Ойран» Кеке Йозе и окружив центральное изображение экзотической рамой. Эту гравюру он скопировал с обложки специального номера газеты «Paris Illustre» (1886), посвященного Японии и японскому искусству, который находится в архиве братьев Ван Гог. На обрамляющих центральную часть картины фрагментах изображены тростники, фламинго и лягушки, позаимствованные Ван Гогом из гравюр, помещенных в том же номере «Paris Illustre»<sup>3</sup>.

Следует заметить, что и стволы деревьев и мосты всегда привлекали Ван Гога, как до встречи с японскими гравюрами, так и после. Его подходу к освоению японского искусства чуждо стилизаторство и эстетство: «Мы слишком мало знаем японское искусство. К счастью, мы лучше знаем французских японцев – импрессионистов. А это главное и самое существенное. Поэтому произведения японского искусства в собственном

<sup>1</sup> Штейнер Е.С. «Ветка сливы» Иккю // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. М.: Наука, 1991. С. 151.

<sup>2</sup> Там же. С. 151.

<sup>3</sup> Мурина Е.Б. Ван Гог. С. 418.

смысле слова, которые разошлись по коллекциям, и которых теперь не найдешь и в самой Японии, интересуют лишь во вторую очередь... Японское искусство – это вроде примитивов, греков, наших старых голландцев – Рембрандта, Поттера, Хальса, Вермеера, Остаде, Рейсдаля: “Оно пребудет всегда...”<sup>1</sup>

Итак, японское искусство привлекательно не своим сугубо «японским» содержанием и стилем, а своей причастностью к общечеловеческим и изначальным понятиям красоты, правды, добра. И если к концу парижского периода вангоговские критерии, касающиеся нравственных, социальных и культурных предпосылок возрождения европейской живописи, «японизируются», то это означало, что он вкладывал в слово «Япония» некий всеобъемлющий символический смысл, некое оценочное значение.

Под «Японией» постимпрессионисты понимали не столько страну на географической карте мира, сколько определенное качество творчества и жизни. Действительно, они находили «японщину» в местах, казалось бы, далеких от подлинной Японии. Ван Гог писал: «Одним из любимых словечек Гонкура было: “Вечная японщина”. Так вот, эти доки – великолепная японщина, фантастическая, своеобразная, неслыханная, по крайней мере, мне так кажется»<sup>2</sup>. «Япония» постимпрессионистов означала отрешенность от обыденности серых будней буржуазной цивилизации, мир, наполненный яркими красками, мир, в котором в любой момент может произойти чудо, наполненный поэзией и красотой.

Описание Японии как идеальной страны, своеобразной эстетической Утопии, можно найти в книге Поля Гогена «Прежде и потом»: «Там, далеко от моих родных мест, японская деревня засыпана снегом. Все на своих фермах. Чтобы вам не пришлось залезать через трубу, поскольку все двери закрыты, я просто рассказом своим введу вас в круг семьи. Девять месяцев в году они крестьяне, три зимних месяца – художники. То, что вы увидите в этом доме, вас достаточно просветит. Все они одинаковы, у них одна и та же жизнь, одни и те же труды, а главное – в них одна и та же веселость... В японском доме все просто и целесообразно – и природа, и воображение. Работают и вкушают от всех плодов, а японская природа богата плодами. А очаровательные корзиночки, которые каждый заготавливает для сбора вишен в летнее время: они сплетены ловкими пальцами, и японские арабески служат подписью. А изумительные вазы клуазоне, требующие такого терпения, ловкости и вкуса. Каждый японский крестьянин сам делает вазы, чтобы с приходом весны ставить в них букеты.

<sup>1</sup> Ван Гог В. Письма. С. 341.

<sup>2</sup> Там же. С. 195.

Прежде всего, японский крестьянин тщательно выполняет свой рисунок и всю композицию на листе бумаги, который в свернутом виде равен поверхности вазы. Он умеет рисовать, не точно, не с натуры, как у нас, но в школе каждого ребенка обучают общей схеме, основанной на тех или иных произведениях мастеров. Птицы в полете и на отдыхе, дома, деревья, – словом все в природе имеет свою неизменную форму, которой ребенок вскоре овладевает, как своими пятью пальцами. Только композиции его не обучают и поощряется самое прихотливое воображение»<sup>1</sup>.

Безусловно, этот отрывок ни в коей мере не представляет собой даже приблизительной попытки дать сколько-нибудь точное с этнографической точки зрения описание Японии. Мы читаем здесь о чудесной стране, идеальном сообществе художников, где смысл жизни людей составляет творчество, а не погоня за наживой. Конкретного места в Японии, описанного Гогеном, не существует, и поэтому оно в полном смысле слова представляет собой Утопию искусства, которую он пытался осуществить вместе с Ван Гогом в Арле. В западных городах, бездушных центрах цивилизации механики и наживы, не остается места для творчества и подлинного искусства. В качестве противовеса машинной цивилизации, Гоген выдвигает идеал деревенской жизни, в которой время делится между сельскохозяйственным трудом и искусством. Каждый человек в идеале должен быть причастен к творчеству. Таким образом, постимпрессионисты искали свою Японию не в географическом пространстве, а на просторах своей души, в своем воображении. У каждого из них была своя «Япония», – символ жизни, не испорченной цивилизацией и техническим прогрессом. Такая идея была тем более парадоксальной, если учесть, что подлинная историческая Япония после Революции Мэйдзи (1867–1868 гг.) прочно стала на путь модернизации и технического прогресса, к которому Ван Гог и Гоген относились довольно прохладно. В конце концов Гоген нашел свою Японию на Таити, а Ван Гог в Арле. Арль Ван Гога – «это городок, окруженный со всех сторон желтыми и лиловыми полями, – да это же настоящая Япония»<sup>2</sup>. Таким мы его видим на картине «Вид Арля с ирисами на переднем плане», в которой усматривают прямое влияние японских гравюр, купленных Ван Гогом еще в Париже у Бинга («Пейзаж с ирисами» Хиросигэ)<sup>3</sup>. «Япония явилась ему как Парадиз искусства,

<sup>1</sup> Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / Пер. с фр. Л.: Искусство, 1972. С. 198.

<sup>2</sup> Цит. по: Мурина Е.Б. Ван Гог. С. 221.

<sup>3</sup> Там же.

и его взгляд после приезда в Арль всегда ищет подтверждения этого мнения», – пишет исследователь творчества Ван Гога Мейер Шапиро<sup>1</sup>.

Таким образом, наряду с дегуманизированными образами Востока в художественной культуре Запада рубежа XIX–XX веков начинают появляться образы Востока, в частности Японии, как «Парадиза искусства». В этом отношении интересны мысли из «Путевого дневника философа» немецкого философа и писателя Германа Кайзерлинга. Характерна эволюция европейского образного представления о Японии от «страны изящных безделушек» к образам японского искусства, воплощающего высшие типы духовности. Во время посещения японского города Нара, славящегося своими памятниками древнего искусства, Герман Кайзерлинг писал: «Вот где настало мое блаженство – я наслаждаюсь религиозным искусством. Мне кажется, в религиозном искусстве буддизм достиг своих высочайших земных вершин. Многими из этих великолепных произведений можно полюбоваться в Наре и ее окрестностях. Какими бездуховными представляются даже лучшие творения христианской фантазии рядом с этими живописными шедеврами, на которых Амида – идея света – разгоняет земной мрак, подобно солнцу, восходящему над горами. А рядом – изображения Будды, погруженного в размышления, и Будды благословляющего, здесь идея душевного покоя, быть может, нашла свое окончательное воплощение. Что касается глубины, то простые художники нашего раннего средневековья, пожалуй, не уступают буддийским, однако чувство их не идет ни в какое сравнение с глубиной чувств буддийских живописцев, и всему виной разум. Наши творцы с юных лет усваивали, что формы веры понимаются либо в словах, т.е. исторических или даже естественнонаучных описаниях фактов, либо с помощью аллегорий. И оба подхода исключали непосредственность. В редких случаях религиозное чувство все же выражалось непосредственно, при создании картин на библейские сюжеты, и эти произведения поражают своей силой. Но большинству творений европейских мастеров свойственно лишь опосредованное выражение. Для буддистов же, как и для всех детей индийского духа, сами догмы и мифы всегда служили только средствами выражения, их никогда не считали субстанциями. Поэтому художники буддизма смогли достичь того, что осталось недоступным христианским мастерам»<sup>2</sup>. Размышления Кайзерлинга являют собой разительный контраст к мыслям о японском искусстве Пьера Лоти. Характерно, что связывать изменение

<sup>1</sup> Цит. по: *Мурина Е.Б.* Ван Гог. С. 325.

<sup>2</sup> *Кайзерлинг Г.* Путевой дневник философа / Пер. с нем. СПб.: «Владимир Даль», 2010. С. 581–582.

европейской точки зрения на японское искусство только с недостатком информации у Лоти не совсем правомерно. Лоти, так же как и Кайзерлинг, был в Японии и наверняка ему представлялся случай ознакомиться не только с образцами гравюры на дереве и росписью по лаку и фарфору, но и с храмовым искусством. Другое дело, что Лоти, видимо, не был в Нара и Киото и имел возможность ознакомления с далеко не лучшими образцами буддийского искусства. Как бы то ни было, искусство храмовых комплексов Нара дало возможность Кайзерлингу сравнивать христианское религиозное искусство с японским и сделать выводы в пользу последнего. «И снова при виде художественных сокровищ Нары я не могу избавиться от впечатления, будто здесь веет дух первых веков христианства. Какой грандиозный синтез! Эти творения вобрали в себя индийскую мудрость, греческие формы, александрийскую ученость и христианское учение, пусть в зачаточной форме. В храме Хорюдзи восседает на троне Будда из Кореи: его типично азиатский облик словно сосредоточил в себе весь смысл, какой когда-либо постигали на всем пространстве от Нила до Инда... И притом нигде ни малейших признаков эклектики. Импульс любви, который на Западе чудесным образом превращал стоика в христианина, гордеца в смиренника, а в сердце иудея, признававшего лишь справедливость закона, породил высочайшую религию милосердия, здесь превратил самодовольного аскета в Бодхисаттву, давшего клятву не предаваться Нирване, пока хоть одна человеческая душа вынуждена томиться в оковах земной жизни, так воистину сплавив то, что казалось соединимым в теории. Но теперь, когда я мысленно сравниваю между собой эти конечные плоды творчества духа – христианство на Западе и японский буддизм на Дальнем Востоке, я вновь должен в почтении склонить голову как перед большей глубиной познания, так и перед большей художественной выразительностью Востока. Насколько более истинно учение Махаяны, чем столь близкое ему учение христианства! Если у нас учение Христа развивали недалекие умом африканцы и чуждые философии римляне, в лучшем случае буквоеды-греки, то на Востоке Махаяну развили мудрые индийцы»<sup>1</sup>.

Если Пьер Лоти в «Госпоже Хризантеме» в первую очередь обращал внимание на различия и разительные контрасты между японской и европейской культурами, почти всегда делая выводы в пользу последней, то Кайзерлинг находит в японской культуре дух европейского средневековья. «Действительно, во многих отношениях японцы нам очень

<sup>1</sup> Кайзерлинг Г. Путевой дневник философа / Пер. с нем. СПб.: «Владимир Даль», 2010. С. 586–587.

сродни. Теперь, когда я обратил внимание на это родство, оно все чаще бросается мне в глаза. Как и у нас, энергия японца – кинетическая энергия, и его сознание направлено на внешнее, но прежде всего, он так же любопытен, как мы, и так же стремится к всевозможным нововведениям. Не случайность ли – если подойти к проблеме метафизически – что его культура, несмотря на все это, выражает китайский дух?<sup>1</sup> <...> Уже не раз я упоминал о францисканском характере всего глубочайшего и лучшего в японском буддизме. Пора более подробно остановиться на этой точке схождения восточной и западной сущности. Несомненно, все приятное, милое, нежное и на Востоке, и на Западе имеет один и тот же основной вкус – сладостный»<sup>2</sup>.

Здесь следует подчеркнуть две важные вещи. Во-первых, в описаниях Индии, Китая и Японии, сделанных Кайзерлингом в «Путевом дневнике философа», отсутствует дегуманизирующая составляющая Востока, присутствующая в произведениях Октава Мирбо и Пьера Лоти. Кайзерлинг, будучи философом, стремится не столько судить другие культуры, сколько понимать. Понимание восточных культур Кайзерлингом основано на неплохом знании восточных текстов, уже переведенных и изданных в Европе к началу XX века. При этом, в отличие от художников, Кайзерлинг не создает образы других культур, а желает выявить их сущностные, структурообразующие черты, чтобы выстроить определенную культурную типологию. Очевидно, что типологии индийской, китайской и японской культур, созданные Кайзерлингом как на основе изучения древних восточных текстов, так и на основе живого непосредственного знакомства с этими культурами в процессе своих путешествий, отличаются, как, наверное, любая типология культуры, определенной субъективностью и несвободны от влияния духа времени. Тем не менее Кайзерлинг выделил ряд очень важных черт культур Индии, Китая и Японии, отмечаемых и в современных исследованиях по типологии восточных культур. Но проблема не в достоверности типологий Кайзерлинга, анализ девятисотстраничной книги которого займет слишком много места, а в принципиальном отличии метода философа от метода художника в описании иных культур. Философ, в данном случае Кайзерлинг, на основе анализа классических восточных текстов и собственных непосредственных наблюдений стремится выделить определенную совокупность рациональных понятий, структурообразующих для того или иного типа восточной культуры, в то время как художник создает не рациональные понятия,

<sup>1</sup> Кайзерлинг Г. Путевой дневник философа. С. 565.

<sup>2</sup> Там же. С. 589.

а образы других культур. И на художника и на философа влияет «картина мира» своей собственной культуры, которая в значительной степени будет определять восприятие других культур. Художник в большей степени от нее зависим, философ же будет максимально объективировать «картину мира» собственной культуры, чтобы осуществлять по возможности объективное компаративистское исследование, в то время как художник остается «внутри» своей «картины мира», давая достаточно субъективное изображение чужой культуры. При этом субъективность художника относительно чужой культуры будет определяться как его личной формой мировосприятия, так и запросом его собственной культуры относительно иной культуры. Философ в значительно большей степени, нежели художник, может игнорировать спрос своей культуры на экзотику, в то время как для художника удовлетворение спроса публики на «восточную» экзотику составляет его хлеб. Поэтому, когда речь идет о репрезентации воображаемых образов Востока в европейской культуре, речь идет не об исследовательских текстах, пусть и стремящихся представить Восток в формах культурно-философской рефлексии, но именно о текстах художественной культуры. Нельзя сказать, что художественный текст о Востоке не опирается на реальность, но эта опора, эта связь с реальностью во многом опосредована и преображена творческим воображением, творческой фантазией художника. При этом в процессе создания художественного текста воображаемая художником реальность подчас оказывается более значимой, чем некий «объективный» взгляд на вещи. Кроме того, когда художник занимается созданием образов Востока, он, очевидным образом, не может, да и не должен охватить некую «восточную реальность» во всей ее полноте, многообразии, сложности и изменчивости. Он, как правило, имеет дело с каким-то одним ракурсом, «срезом» восточной реальности, выбор которого, как уже говорилось выше, определяется либо собственной творческой потребностью, либо запросом своей собственной культуры. Таким образом, репрезентируемые в художественной культуре Запада образы Востока представляют собой сложные синтезы творческой фантазии художника, определяемые его духовными потребностями и внутренними импульсами, и культурного спроса публики на восточную экзотику.

В этом отношении характерны «Восточные новеллы»<sup>1</sup> бельгийской писательницы Маргерит Юрсенар. Эти новеллы являются результатом переработки писательницей произведений средневековой китайской и японской классической литературы, балканских легенд и преданий,

<sup>1</sup> Юрсенар М. Восточные новеллы / Пер. с фр. М.: Энигма, 1996.

древнеиндийских мифов. Восток в сборнике «Восточные новеллы» предстает пестрой мозаикой культур и традиций. Здесь представлены Китай и Сербия, Греция и Индия, Япония и Турция. Все эти столь отличные друг от друга в культурном отношении страны и регионы представляют, по Маргерит Юрсенар, Восток – изменчивый и многоликий. Каждая новелла сборника несет в себе небольшое количество достаточно сжатых, но необычайно емких в содержательном отношении образов Востока. Она не стремится к тому, чтобы представить читателю «реальный» Восток, напротив, большинство новелл сборника представляют собой творческую переработку восточных легенд, мифов и преданий. В них Восток предстает пространством, наполненным волшебными и фантастическими образами, выступающий как противоположность рационально упорядоченной механистической западной культуре, в которой проявление чудесного, чего-то выходящего за рамки скучной обыденности, уже невозможно.

Первая новелла сборника «Как был спасен Вань Фу» рассказывает о китайском художнике эпохи Хань, обладавшем удивительной способностью чувствовать и различать тончайшие оттенки цвета. С нищим бродягой Вань Фу по дорогам ханьской империи бродит его преданный ученик Линь. Однажды они забредают в столичный город, где их неожиданно арестовывают по приказу самого императора. Художника и ученика приводят в императорский дворец на аудиенцию к императору, который объясняет Вань Фу причину ареста. Император рассказывает Вань Фу, что когда он был принцем, то, как будущий Сын Неба, жил в строжайшей изоляции от людей, кроме самых близких и преданных слуг, и всего остального мира. При этом у отца будущего императора была огромная коллекция картин Вань Фу, изображающих времена года, моря и горы, реки и озера, знать и крестьян, купцов и воинов, людей и духов, словом, весь надлунный и подлунный мир, все обширное пространство великой Поднебесной империи. Император сказал, что знакомство с картинами Вань Фу заменило ему реальный жизненный опыт и он познавал мир только посредством тех изображений, которые хранились в коллекции его отца. Со временем будущий император стал представлять себе мир только через посредство художественных образов, созданных Вань Фу. Когда же юный принц стал императором и отправился в путешествие по дорогам Поднебесной, желая поскорее своими глазами увидеть тот мир, встречаться с которым до сих пор ему приходилось только на картинах Вань Фу, его ожидало жестокое разочарование. Реальный мир оказался совсем не похож на колдовское искусство художника. Император говорил: «Когда мне исполнилось шестнадцать лет, распахнулись двери, отделяющие

меня от мира: я поднялся на террасы дворца, чтобы посмотреть на облака, но они не были так красивы, как облака созданного тобою заката. Я потребовал носилки: трясясь по дорогам, грязь и ухабы которых поразили меня, я объездил все провинции империи, но не нашел твоих садов, где обитают женщины, похожие на светлячков, твои женщины, чьи тела сами по себе – сад. Прибрежная галька вызвала у меня отвращение к океанам, кровь казненных оказалась не так красна, как гранат, изображенный на твоих полотнах, в деревнях мошкара мешала мне видеть красоту рисовых полей, плоть живых женщин показалась мерзостной, как мертвое мясо, свисающее с крюков в мясной лавке, а грубый хохот моих воинов выворачивал мне душу. Ты обманул меня, старый мошенник: мир – всего лишь нагромождение мутных пятен, нанесенных на пустоту безумным художником, и мы без конца смываем их нашими слезами. Ханьское царство – не самое прекрасное из царств, и я не император. Единственная империя, над которой стоит царствовать, это та, куда, старый Вань, проникаешь путем Тысячи Линий и Десяти Тысяч Красок. Ты один мирно царишь над горами, покрытыми нетающим снегом, и над полями нарциссов, которые никогда не увядают». Приговор императора суров: Вань Фу должны выжечь глаза и отрубить руки, чтобы он никогда больше не мог создавать удивительных живописных миров, манящих недостижимыми мечтами Сына Неба.

Согласно мысли автора новеллы, искусство не отражает реальность, оно ее полностью преображает, создавая такие сочетания линий, красок и форм, которые недоступны восприятию человека в окружающем мире. Фантастические образы искусства подменяют собой реальный мир, делая его более ярким, красочным и поэтичным, чем он предстает в грубой реальности.

В определенном смысле, новелла «Как был спасен Вань Фу», посвященная соотношению и взаимодействию образов искусства и окружающей человека реальности, может выступать в качестве некоего символа или метафоры репрезентации Востока в европейском искусстве. Восток, представленный в западном искусстве, так же как и картины Вань Фу, всегда «другой», не похожий на объективно воспринимаемую реальность. Он может быть значительно лучше или значительно хуже этой реальности, но в произведениях искусства он никогда с нею не совпадает. Всегда остается некий «зазор», пространство отличия, которое, как говорилось выше, в каждый данный момент будет определяться объективным запросом той культуры, к которой принадлежит художник. Художник сначала создает воображаемые образы, а потом так отбирает и группирует их, что конечная конфигурация будет являть собой разительный контраст с «реальной» жизнью.

Перед тем как подвергнуться жестокому истязанию, выжиганию глаз и отрубанию рук по замыслу императора, Вань Фу должен написать еще одну, последнюю картину, которая станет его лучшей работой, подлинным завершающим шедевром. Вань Фу пишет морской пейзаж, и вдруг море хлынуло с картины в дворцовую залу, а из глубины живописного полотна на легкой лодочке появляется казненный ранее ученик Вань Фу Линь, который сажает учителя в лодку и увозит его в картину, далеко к морскому горизонту, где они и затерялись в необъятной глади моря. Волшебная реальность искусства, по мысли автора, оказывается сильнее пошлой обыденности повседневной жизни. В этой новелле Маргерит Юрсенар творчески воспроизводит древнюю даосскую легенду о художнике, затерявшемся в пространстве своей собственной картины.

Новелла «Улыбка Марко», созданная по мотивам сербских легенд и сказаний о национальном герое сербского эпоса Марко Королевиче, отважном борце с турками и албанцами, повествует о необыкновенной витальности восточных народов, к которым Маргерит Юрсенар относит также сербов и греков. Из-за коварства и предательства вдовы турецкого паши, с которой Марко поддерживал отношения, он оказывается захваченным в плен турками. Чтобы избежать плена и казни, Марко притворяется мертвым, но его бывшая турецкая любовница призывает воинов не доверять Марко и подвергнуть его жестоким пыткам. Во все время пыток ни один мускул, ни одна жилка не дрогнули у Марко, он продолжал лежать как мертвый. Тогда злая любовница предложила подвергнуть Марко такой пытке, перед которой его страстное сердце уж точно не могло бы устоять, пытке женской красотой. Собрали всех самых прекрасных девушек селения, где был пленен Марко Королевич, одели их в самые нарядные одежды и предложили танцевать рядом с телом мнимого мертвеца. И тут Марко, без единого содрогания выдержавший самые жестокие пытки, не смог устоять перед чарами женской красоты, сердце его сильно забилося, и он улыбнулся. Но был уже поздний вечер, стемнело, и палачи не разглядели его улыбки. А самая красивая девушка среди танцевавших, восхищенная его мужеством, набросила на его лицо платок, чтобы окружающие даже случайно не смогли разглядеть его улыбку. А когда все наконец-то ушли на вечернюю молитву, Марко Королевич освободился от сковывавших его пут, похитил ту самую девушку, которая набросила на его лицо платок, и бежал к своим.

В этой новелле Маргерит Юрсенар превозносит жизненную силу и национальный характер балканских славян. Улыбка Марко, выдержавшего самые жестокие пытки, была улыбкой человека, тут же забывшего обо всех перенесенных мучениях, едва он встретился с подлинной женской

красотой. Никакая жестокость турецких палачей не могла помешать Марко восхититься и преклониться перед женской красотой, увлечься музыкой, пением и танцем. В конце новеллы речь заходит о героях классического европейского эпоса «Илиада», которые «в припадке отчаяния они закрывались в своих палатках, рычали от боли, оплакивая погибших друзей, таскали за ноги трупы врагов вокруг побежденных городов, но поверьте мне: Ахиллу в “Илиаде” все же недостает улыбки».

Новелла «Последняя любовь принца Гэндзи» является искусной авторской стилизацией под дополнительный эпизод или главу из классического японского романа XI века Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари», или «Повесть о блистательном принце Гэндзи». Принц Гэндзи, блистательный придворный, человек необычайно тонкого вкуса и обладающий значительными способностями в музыке, поэзии и каллиграфии, японский Дон Жуан, обладавший несметным количеством прекрасных женщин, состарился. Когда его третья, и последняя официальная жена, совсем молоденькая девушка, завела любовный роман с одним из молодых придворных, Гэндзи сам оказался в том положении обманутого мужа, в которое он так часто в прошлом ставил других. Тогда он решил уйти от суетного мира и поселиться глубоко в горах, посвятив себя изучению священных текстов. Но зрение его слабело, он уже не мог читать и все, что ему оставалось, это жить, терзая себя воспоминаниями о своем блистательном прошлом покорителя женских сердец. Постепенно о Гэндзи в столице и при дворе все стали забывать, кроме одной дамы, страстно влюбленной в Гэндзи и состоявшей когда-то в свите одной из его жен. Узнав, что Гэндзи почти ослеп и не сможет узнать ее, она последовательно переодевается сначала крестьянской девушкой, а затем женой провинциального чиновника и под видом разных женщин вступает с Гэндзи в любовную связь. Она безумно счастлива пусть и столь позднему, пускай и под чужим именем осуществлению своего любовного желания. Перед смертью Гэндзи вспоминает всех своих возлюбленных, связь с которыми очень много значила для него, обращается он и к образам крестьянской девушки и провинциальной дамы, под видом которой бывшая фрейлина Гэндзи вступила с ним в любовные отношения. Не вспомнил он только одну, ее в подлинном облике Госпожи из Селения Осыпающихся Цветов, которая всю свою жизнь посвятила любовной страсти к Гэндзи. «Госпожа из Селения Осыпающихся Цветов склонилась к нему и, дрожа всем телом, прошептала:

– А не было ли в твоём дворце ещё одной женщины, чье имя ты так и не произнес? Разве она не была нежна? И не называли ли ее Госпожой из Селения Осыпающихся Цветов? О, вспомни, вспомни...

Но черты принца Гэндзи уже обрели покой, даруемый только мертвым. Предел людских страданий стер с его лица все следы – и удовлетворенности, и горечи, словно принц поверил, что ему всего восемнадцать лет. Госпожа из Селения Осыпающихся Цветов упала на землю и зарыдала, больше не сдерживая своих чувств, соленые слезы хлынули на ее щеки дождевыми потоками, она клочьями рвала на себе волосы, и они разлетались как очески шелка. Одно-единственное имя не вспомнил Гэндзи – то, что носила она».

В заключительной новелле сборника «Грусть Корнелиуса Берга» описывается закатная судьба стареющего нидерландского художника, ученика Рембрандта Корнелиуса Берга. Он, когда-то бывший душой компании, чьи шутки заставляли сотрясаться от хохота гостей и служанок стены трактиров, теперь сидит молча, надвинув на лицо шляпу и отвернувшись к стене. Зрение художника ослабело, руки его дрожат, и его единственные источники существования – случайные этюды для любителей обнаженной натуры или вывески для тех трактирщиков, которые по какой-то случайности не успели ими обзавестись. Единственный человек, с которым Корнелиус Берг еще поддерживал отношения, был старшина гильдии из города Харлем. Синдик из Харлема увлекался разведением тюльпанов и часто, когда ему удавалось вывести какой-либо сорт редкой расцветки, приглашал Корнелиуса Берга полюбоваться новыми цветами. Любуясь редкостным по своей расцветке цветком, старшина гильдии любил повторять: «Бог – великий художник Вселенной». Эти слова заставили Корнелиуса Берга вспомнить многочисленные странствия его молодости, в том числе и по Востоку. «Он вспомнил забытые черты людей, которых встречал во время своих долгих скитаний, грязный Восток, неряшливый Юг, проявления жадности, глупости или жестокости под прекрасными небесами столько стран, ветхие жилища, постыдные болезни, поножовщину у дверей таверн, суровые лица ростовщиков и прекрасное полное тело его натурщицы Фредерики Хэрритсдохтер на анатомическом столе в медицинской школе Фрайбурга. Затем всплыло другое воспоминание. В Константинополе, где он нарисовал несколько портретов султанов для посланника Соединенных провинций, ему довелось любоваться другим садом тюльпанов, гордостью и радостью одного паши, который хотел, чтобы художник обессмертил недолговечное совершенство его цветочного гарема. Тюльпаны, красующиеся в центре мраморного дворика, трепетали и шелестели, словно хотели что-то сказать на языке ярких или нежных тонов. На раковине фонтана щебетала птица, острые вершины кипарисов пронзали бледно-голубое небо. Но раб, которому было велено показать чужеземцу все эти чудеса, оказался кривым, на месте недавно

потерянного им глаза роились мухи. Корнелиус Берг глубоко вздохнул. Затем, сняв очки, сказал:

– Бог – художник Вселенной.

И с горечью тихо добавил:

– Как жаль, господин синдик, что Бог не ограничился пейзажной живописью».

Образ восхитительного сада тюльпанов в Константинополе, продемонстрированного одноглазым рабом, на месте потерянного глаза которого роются мухи, в сжатом виде напоминает «Сад пыток» Октава Мирбо, где запредельная красота сада и запредельная жестокость пыток и казней образовали неразрывное единство. В новелле Юрсенар Восток выступает скорее не в своей «ориентальной» ипостаси, а как символ такого всеобщего мироустройства, в котором теодицея возможна только в том случае, если человек совершает слишком уж большое насилие над своей памятью, стремясь вычеркнуть из нее свой жизненный опыт.

С первой четверти XX века в изображение Востока в западноевропейской художественной культуре постепенно начинает входить новое измерение – политическое. На предыдущих этапах взаимодействия Востока и Запада западные деятели художественной культуры предпочитали акцентировать свое внимание на традиционных аспектах восточных цивилизаций. Когда западный художник или философ попадал на Восток, он естественным образом фиксировал свое внимание в первую очередь на восточной экзотике, а затем на тех отличиях, которые, как ему представлялось, образуют разделительные линии между культурами Востока и Запада. Наибольшее внимание западных писателей, философов и художников привлекала восточная религиозно-философская традиция как сфера максимального отличия от христианской цивилизации Европы. Для деятелей западного искусства было очевидно, что именно религиозно-философская традиция Востока может внести свой вклад в развитие западной художественной культуры и философской мысли.

Политические аспекты существования восточных цивилизаций не привлекали практически никакого внимания западного художника в силу того, что традиционная политическая культура Востока казалась представителям западной культуры слишком косной и отсталой от Запада, чтобы привлечь хоть какое-то внимание, либо модернизаторские начинания Востока, например в Японии, казались жалким подражанием Западу, почти пародией на него. Но игнорирование сферы политического развития Востока приводило западного художника к тому, что он упускал из виду динамику развития восточных культур и цивилизаций. Восток казался раз и навсегда застывшей данностью, не способной к сколь-нибудь

серьезным трансформациям. «Тип восточной культуры», «восточной религиозности», «восточного характера» – все эти абстракции, которыми оперировали западные философы и отчасти художники, занимавшиеся описаниями Востока, казалось, выражают неизменную суть восточной культуры. Наблюдение и акцентирование лишь традиционных оснований восточных культур приводили европейцев к ложному выводу о том, что те культурные нормы и стереотипы, которые предстают наблюдателю в данный момент, будут представлены всегда. Те поистине тектонические сдвиги в культурной, социально-экономической и политической жизни восточных государств, которые произошли в первой половине XX века, озаменованные возникновением на Востоке марксистских партий, национально-освободительные движения, процессы интенсивной модернизации, все это привело к пересмотру западных представлений о Востоке как «неизменной», «застывшей» на столетия культурной сущности. В предисловии к своей книге «Дикарь в Азии» французский писатель Анри Мишо писал о тех радикальных переменах, которые принес на Восток XX век. «Азия тем временем движется своим путем: у меня в душе – тихо и таинственно, между других народов – размахисто и нахрапом. Она преобразается, и уже преобразилась так, как я и думать не думал, совершенно не в том направлении, какое я предвидел»<sup>1</sup>. Мишо вспоминает свое путешествие в Китай, сравнивая его с современной ситуацией (предисловие к книге было написано в мае 1967 года), и говорит о колоссальных изменениях, произошедших за первую половину XX века. «С тех пор прошло много лет, и люди с улицы стали другими. Они изменились: в какой-то из этих стран не так уж и заметно, в другой сильно, в третьей – сильнее не бывает, а в четвертой – невероятно, до неузнаваемости, так что не узнают ни те, кто побывал там в прежние времена, ни даже те, кто там жил.

Так, в Китае революция, сметая привычки и уклад жизни, манеру поведения и восприятия, которые формировались веками, тысячелетиями, смела и многое, что раньше бросалось в глаза, в том числе и мне.

Mea culpa. Не столько в том, что я недостаточно внимательно смотрел, скорее – не почувствовал того, что зарождалось и вот-вот должно было разрушить устои, казавшиеся вечными.

Неужели я в самом деле ничего не заметил? Почему?<sup>2</sup> <...>

Чего же не доставало этому путешествию, чтобы быть реальным? Это я понял позже. Оказывается, я намеренно исключал из своего поля

<sup>1</sup> Мишо А. Дикарь в Азии. С. 55.

<sup>2</sup> Там же. С. 56–57.

зрения то, что явно обещало привести некоторые из этих стран к новой реальности, – политику»<sup>1</sup>.

Одним из первых европейских авторов, которые ввели политическую сферу в свое художественное представление восточных культур, был французский писатель Андре Мальро, в романах «Завоеватели»<sup>2</sup> и «Удел человеческий». В романе «Завоеватели» описывается революция 1925 года в южнокитайском портовом городе Кантоне, одном из крупнейших городов Китая. Укреплять и развивать завоевания революции в Кантоне съехались европейские профессиональные революционеры и авантюристы и среди них один из главных героев романа – Пьер Гарэн, или как его называют в романе, Гарин. Гарин скорее не профессиональный революционер, а, судя по его предшествующей биографии, – авантюрист, тем не менее обладающий колоссальной силой воли и выдающимися организаторскими способностями, сумевший превратить доверенный ему комиссариат пропаганды в подлинный центр, штаб революционного восстания в Кантоне. Основная сюжетная линия строится вокруг противостояния революционного Кантона и колониального Гонконга, посредством которого Великобритания управляет экономикой всего Южного Китая. Гарин требует от революционного комитета принятия срочного декрета, запрещающего судам, заходившим в Гонконг, останавливаться в Кантоне. По мысли Гарина, этот декрет нанесет колоссальный удар по британской торговле в Южном Китае, позволив китайцам создавать новую, не зависимую от британцев экономику.

Но главный стержень романа – экзистенциальный, Мальро описывает противостояние культур Востока и Запада уже внутри круга революционеров китайского и европейского происхождения. Круг революционеров крайне неоднороден: это и авантюрист швейцарского происхождения Гарин, и бывший агент царской охраны, а в Кантоне глава комиссариата безопасности Николаев, и профессиональный революционер, большевик Бородин и военный специалист генерал Галлен, и революционер из Германии Кляйн, и один из авторитетнейших в Кантоне китайских революционеров, предпочитающий действовать в стиле Ганди, Чень Дай. Как пишет сам автор о круге кантонских революционеров: «Видите ли, в Кантоне вы обнаружите два типа людей. Одни приехали во времена Суня (великого китайского политического деятеля национально-освободительного движения Сунь Ятсена. – М. Г.) в 1921–1922 годах, чтобы рискнуть, поставив на кон жизнь; их можно назвать авантюристами: для них то, что

<sup>1</sup> Мишо А. Дикарь в Азии. С. 57.

<sup>2</sup> Мальро А. Завоеватели. Королевская дорога.

происходит в Китае, – это спектакль, к которому они тоже более или менее причастны. Это люди, которые влюбляются в революцию, как легионеры влюблялись в армию, люди, отвергающие социальный порядок и много требующие от жизни. Они хотели бы придать смысл собственному существованию; теперь, сбросив с себя все это, они служат революции. Другие же, пришедшие с Бородиным, – это профессиональные революционеры, для них Китай – это ценное сырье для обработки. Первых вы обнаружите в комиссариате пропаганды; вторых – почти всех – в стачечных комитетах и в армии. Гарин представляет первых – и руководит ими... Они не так сильны, но много умнее».

Запад представлен в романе сторонниками прямого непосредственного действия – «завоевателями» в терминологии автора, которых в первую очередь представляет авантюрист Гарин, в то время как Восток – умеренным революционером Чень Даем. Чень Дай против принятия революционным комитетом декрета о запрете судам, заходившим в Гонконг, заплывать и становиться на стоянку в Кантонском порту, потому что это означает прямое противостояние с Великобританией, а прямой непосредственный конфликт со столь могущественным противником его страшит. Чень Дай в отличие от европейцев предпочитает действовать в обход, а не напрямик, его путь, это не путь прямой борьбы, но путь отсрочек, уверток, соглашений и компромиссов. Но, как подчеркивается в романе, разрыв между Востоком и Западом уже не абсолютен, так как под влиянием революционных идей «восточный человек» открывает для себя идею индивидуального существования и уникальности собственной жизни. Как говорил Гарин, «даже в сфере идей или скорее страстей мы не бессильны в борьбе с Чень Даем. Вся современная Азия открывает для себя чувство индивидуализма и познает понятие смерти. Бедняки поняли, что их горести ничем не искупимы и от новой жизни ждать нечего. Прокаженные, переставшие верить в Бога, заражали родники. Любой человек, который оторвался от традиционной китайской жизни, от ее обычаев и смутных верований, взбунтовавшийся против христианства становится хорошим революционером. Ты это сразу поймешь на примере Гона и почти всех террористов, с которыми тебе удастся познакомиться. В то же самое время из ужаса перед бессмысленностью смерти – смерти, которая ничего не искупает и ничем не вознаграждает, – рождается мысль о том, что каждый человек может вырваться из общей массы несчастных, достичь той особенной, индивидуальной жизни, которую они смутно сознают как самое ценное достояние богатых».

Если в традиционном обществе человек растворен в коллективе и значима не отдельная человеческая жизнь, а существование рода, то под

влиянием европейской революционной идеологии «восточный человек» начинает осознавать, что его собственная жизнь есть уникальное и неповторимое индивидуальное бытие. Никакое сохранение себя в жизни рода или концепция перевоплощений не может заменить того абсолютно нового для человека восточной культуры чувства, что жизнь дается лишь один раз, что это не один лишь эпизод в бесконечной цепи перевоплощений или малозначащее звено в бесконечной жизни рода. Осознание уникальности и неповторимости индивидуальной жизни заставляет «восточного человека» осознать, что нет никакого «потом», что добиться человеческих условий существования можно либо в этой единственной жизни, либо уже никогда, потому что материалистическая идеология революционеров исходила из постулата о том, что за гробом человека ничего не ждет. Но автор на примере одного из персонажей, китайского террориста Гона, прочувствовавшего западное понятие уникальности собственной жизни наиболее глубоко, показывает, что подобные люди, по сути, теряют свою китайскую идентичность, становясь в духовном плане «западными людьми».

Характерно, что в центре романа стоят именно фигуры европейских или русских революционеров и авантюристов: Гарина, Бородина, Николаева, Кляйна, Галлена. Несмотря на то что революция является вроде бы китайским делом, собственно китайцы, если не считать террориста Гона и Чень Дая, изображаются исключительно как статисты. Но ни Гон, ни Чень Дай по масштабу личности, по значимости ее деятельности для революции не выдерживают никакого сравнения с Гариным. Европейец Гарин, «завоеватель» – это непреклонная воля и решительное действие, нацеленное на реализацию конкретных прагматических целей, в то время как для террориста Гона осознать себя человеком действия, это совершать зачастую бессмысленные и даже вредящие революции убийства, исходя из отвлеченной идеи «революционного возмездия эксплуататорам», а Чень Дай попросту не способен к решительным действиям, проводя долгие часы за бесполезными разговорами о «справедливости».

При этом Гарина в высшем смысле не интересует китайская революция как таковая, она – лишь возможность «играть» с абсурдом человеческого существования. Гарин говорит: «Мир повсюду абсурден... Не может быть внутренней силы, не может быть даже подлинной жизни без осознания тщеты человеческого бытия и постоянного размышления над этим.

Я знаю, что эта идея определяет всю его жизнь, что из глубокой убежденности в том, что мир абсурден, он черпает свою силу: если мир не абсурден, то его существование начинает распадаться на лишние смыслы поступки, связанные не с той основополагающей тщетой человеческой

участи, которая в сущности, его вдохновляет, а с обычной бессмысленностью, порождающей отчаяние».

Поездка в Китай и участие в китайской революции для Гарина – один из способов борьбы с основополагающим абсурдом человеческого существования. Именно на Востоке Гарин пытается найти избавление от всеохватной власти абсурда. В пользу того что для Гарина путешествие на Восток есть средство решения прежде всего личных экзистенциальных проблем, а не социально-политических и экономических проблем китайского народа, говорит тот факт, что Гарин признает абсурдной практически любую форму социальной организации, так что для него, в отличие, например, от большевика Бородина, нет принципиальной разницы между социалистической и капиталистической системами. «Странно, после судебного процесса у меня было ощущение – причем очень сильное – бессмысленности всей жизни; мне казалось, что человечество находится во власти абсурда. Сейчас это ощущение возвращается... Что за идиотизм эта болезнь... И однако, мне кажется, что делая то, что я делаю здесь, я веду борьбу с абсурдом человеческого существования... Абсурд вновь обретает свои права... Он переворачивается, распространяя вокруг себя едкий запах болезни. О, это неуловимое единение людей, которое позволяет человеку чувствовать, что есть что-то выше его жизни... Странно, какую силу обретают воспоминания, когда ты болен. Весь день я думал о процессе и спрашивал себя: почему именно после него представление об абсурдности социальной организации стало понемногу расширяться, распространяясь почти на все человеческое существование?... Впрочем, я не вижу здесь противоречия... И все-таки, все-таки... Сколько людей в эту самую минуту мечтают о победах, хотя два года назад они и не подозревали, что это возможно. Я создал для них надежду. Надежду. Я не сторонник громких фраз, но ведь надежда для людей – это смысл их жизни и смерти...»

Подведем некоторые итоги. Основная проблема, связанная с образами Востока в художественной культуре Запада, – это проблема «ориентализма» в том понимании этого термина, как он дан в знаменитой работе Эдварда Вади Саида. Иными словами, можно ли говорить о том, что художественная культура Запада рубежа XIX – первой половины XX века представляет нам образец дискурса о Востоке, то есть взаимосвязанной и взаимозависимой системы высказываний, воплощенной в определенной совокупности текстов. Думается, здесь трудно дать однозначный ответ. Если «ориентализм» рассматривать как такое отношение к Востоку, когда под этим термином понимается, прежде всего, определенное качество существования, являющее собой некую аномалию и представляющее

радикальное отличие от западноевропейской нормы, то в этом смысле тексты Октава Мирбо и Пьера Лоти можно рассматривать как классические образцы европейского «ориентализма». Человек Востока в этих текстах предельно обездушен и дегуманизирован, он всего лишь носитель неких качеств, якобы имманентно присущих Востоку как таковому: «восточной жестокости», «восточной роскоши», «восточного эстетизма», «восточной кукольности», «восточного изыщества», «восточного эротизма» и т.д. Несомненно, несвободны от «ориенталистских» элементов и «восточные» романы Мальро и Пола Боулза. Внутренняя рефлексия как таковая в них предстает как исключительно европейское качество, «восточный человек» при этом абсолютно свободен от какой-либо формы самоанализа и размышлений об окружающем мире. «Восточный человек» неспособен размышлять о смысле, абсурде и боли человеческого существования, ему присуща чисто животная реакция на боль и страдание без всякой идеации этих состояний, без перевода их из сферы непосредственно переживаемого в онтологические качества бытия. Европейец, попавший на Восток даже в качестве «завоевателя», подобно Перкену из «Королевской дороги» или Гарину из «Завоевателей», все равно размышляет и мучается проблемой абсурда человеческого бытия, неразрешимости главных вопросов человеческого существования, которые даже не встают перед «восточным человеком». «Восточному человеку» недоступны духовные измерения существования, он не способен ни к состраданию, к сопереживанию чужой боли, вспомним добродушного палача из «Сада пыток» Мирбо, ни к сколь-нибудь глубокому переживанию отношений между мужчиной и женщиной, осознанию того, что кроме чисто сексуальных или чисто финансово-договорных отношений могут существовать и какие-либо формы духовного контакта, духовной близости. То есть европейец и «восточный человек» оказываются настолько качественно различными существами, что любая форма подлинного контакта между ними оказывается невозможной. Таким образом, можно сказать о том, что, несомненно, существует определенная, закреплённая форма репрезентации Востока в западноевропейской культуре. Восток в новоевропейской традиции репрезентируется как сфера радикального отличия от Европы, как нечто качественно Иное, представляющее собой другое онтологическое содержание бытия. В качестве характерного примера современного «ориентализма» можно рассматривать роман бельгийской писательницы Амели Нотомб, посвященный пребыванию европейца в Японии, «Страх и трепет», и снятый французским режиссером Аленом Корно по роману одноименный фильм (2003). В романе и фильме родившаяся и жившая в Японии до восьмилетнего возраста героиня по

имени Амели, позже уехавшая на Запад с родителями, после окончания университета в Европе возвращается в Японию, где устраивается работать в одну из японских компаний. Почти сразу же обнаружившееся радикальное отличие японской и европейской ментальности определяет серьезные трудности, возникшие для Амели в процессе адаптации к работе и в отношениях с коллегами. Первое задание, полученное Амели от начальника отдела, где она работала, казалось бы, не содержало в себе ничего сложного, нужно было от имени начальника отдела написать ответ одному из европейских партнеров, где бы выражалось согласие на партию игры в гольф. В течение целого рабочего дня Амели приносила своему шефу различные варианты ответов: от холодно-вежливого официального до тепло-радушного неформального и все они разрывались на мелкие клочки и отправлялись в мусорную корзину. После столь позорного фиаско начальник отдела признал Амели непригодной для серьезных заданий и ее рабочие обязанности стали заключаться в основном в том, чтобы разносить сотрудникам чай, кофе и минеральную воду. Она несколько раз пыталась «бунтовать», но те задания, которые давали ей японские сотрудники, например проверить финансовые отчеты о командировках, раз за разом доказывали ее несостоятельность в качестве серьезного работника компании. В конце концов ее карьера в японской фирме привела Амели, имеющую высшее европейское образование и свободно владеющую несколькими языками, в том числе и японским, к тому, что ее назначили уборщицей туалетов. В результате морально-психологическое положение Амели становится настолько невыносимым, что она вынуждена уволиться из фирмы. Характерно, что и в романе, и в фильме японцы показаны людьми, совершенно неспособными к рефлексии. Во-первых, они совершенно не терпят чужаков. Интересен эпизод, когда во время одной важной деловой встречи руководства своей фирмы с коммерческими партнерами Амели, разнося напитки, стала разговаривать с гостями по-японски. Партнеры были настолько раздражены тем фактом, что иностранец-«гайдзин» может каким-то образом ознакомиться с содержанием переговоров, что они встали и ушли, не доведя переговоры до конца. Таким образом, получилось, что Амели со своим знанием японского языка попросту сорвала важную сделку. Реакция ее непосредственного руководства была следующей: Амели должна забыть, что она в совершенстве знает японский язык и отныне вести себя так, как будто она не знает ни слова по-японски. Амели практически не справлялась с механическими заданиями, которыми загружало ее японское руководство, зато она блестяще выполняла работу, требующую знания языков, умения общаться с европейскими партнерами, творческого

и нестандартного мышления. Но японцы как будто сознательно игнорировали все сильные стороны Амели, делая акцент лишь на ее неспособности соответствовать японским стандартам мелкого служащего. Вопреки всем японским культурным нормам, предписывающим уклонение от прямого конфликта и гармонию в межличностных отношениях, в романе и фильме японцы изображены как люди, сознательно форсирующие конфликты с незадачливой по японским меркам европейской сотрудницей.

В свою очередь, Амели допускает массу промахов, происходящих от ее незнания японской ментальности, например, она пытается наедине утешать своего непосредственного начальника-женщину, которую при всех в очень жесткой форме отчитал начальник их отдела. По японским понятиям, такое утешение означает не сочувствие и демонстрацию дружеских чувств, а подчеркивание униженной ситуации, в которой оказалось японская начальница Амели. В результате этого и еще ряда промахов, допущенных Амели, едва наметившиеся между нею и японкой почти дружеские отношения перерастают со стороны японской сотрудницы в непрекрытую враждебность, практически ненависть к Амели.

Диагноз автора романа и режиссера фильма неутешителен: диалог европейской и японской культур по-прежнему представляет собой серьезную проблему – уж слишком велики различия в ментальности героев этих двух произведений.

Таким образом, если рассмотреть историю создания европейских художественных текстов о Востоке за последние сто – сто пятьдесят лет, то можно выявить довольно четкую стержневую линию, связанную с «ориенталистской» направленностью этих текстов. С другой стороны, западный текст о Востоке чаще всего может быть только «ориенталистским», поскольку сама структура и логика организации такого текста предполагает акцентирование внутри художественного нарратива о Востоке, прежде всего образов радикально Иного. Художник не может не обратить внимание на существенные различия между чужой и собственной культурами, поскольку бинарная оппозиция Своего и Чужого и будет организовывать «восточный текст», принадлежащий европейскому автору. Тем не менее за последние двадцать лет в структуре европейского текста о Востоке, несомненно, произошли и определенные изменения. Если прочитать романы-дневники о жизни в Японии ирландца Найала Муртага «Гайдзин на службе в “Мицубиси”» или англичанина Кристофера Росса «Меч Мисимы», то там мы обнаружим существенное ослабление собственно «ориенталистской» направленности текста. Никому из этих авторов уже и в голову не приходит изображать японцев существами какой-то иной, принципиально отличной от европейцев природы. В этом

отношении интересно сопоставить романы Найала Муртага «Гайдзин на службе в “Мицубиси”» и «Страх и трепет» Амели Нотомб. И в том и в другом романе описывается жизнь и работа европейского служащего в японской компании. Но если героиня «Страх и трепета» Амели вынесла в японской корпорации всего год, то герой Найала Муртага проработал в «Мицубиси» четырнадцать лет. В романе «Гайдзин на службе в «Мицубиси»» достаточно подробно описывается корпоративная культура японской компании, видимо, достаточно серьезно отличающаяся от европейской или американской, но сами японцы уже не изображаются как люди, каким-то принципиальным образом отличающиеся от европейцев. Многолетнее пребывание Найала Муртага и Кристофера Росса в Японии, знание в совершенстве японского языка дает возможность этим авторам глубже постигнуть сущность японской культуры, нежели авторам конца XIX – начала XX века, таким как Пьер Лоти или Октав Мирбо.

#### 4.2. ОРИЕНТАЛИСТСКИЙ МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛ. XX ВЕКА

Очевидно, что отдельно взятая глава не может представлять собой исчерпывающего обзора по теме «культурные обмены между Востоком и Западом» именно по причине многообразия и сложности процессов межкультурного взаимодействия. Задача автора намного скромнее. Представляется, что рассмотрение даже одной «границы», одного аспекта рецепции «Востока» в художественной культуре Западной Европы может представлять определенный научный интерес, поскольку материал данного исследования, соотнесенный с европейским общекультурным контекстом, может по новому осветить динамические процессы, происходившие внутри западной культуры в конце XIX – первой четверти XX века.

Хотелось бы обратить внимание на своеобразие конфигурации тех культурных элементов, которые станут предметом рассмотрения в данной статье. С одной стороны, миф о Востоке и Восток как миф представляют собой некие универсальные константы европейской культуры в процессах ее взаимодействия с «не-западными» мирами. С другой стороны, восприятие Востока на Западе ни в коей мере не может быть сведено лишь к определенной совокупности мифологических конструктов и набору эмоционально окрашенных образов. В реальности мифологические образы и рациональное знание, прагматический подход к взаимодействию с «Востоком» и бурные эмоции преклонения и отвержения, восторга

и отвращения, зависти и презрения удивительным образом сосуществовали на всем протяжении истории культурных контактов европейского и восточного миров, уживаясь внутри «картины мира» как определенной социальной группы, так и отдельно взятой личности.

Проблематика данной главы связана с концептом Востока как набором эмоционально окрашенных чувственных или ментальных образов, в совокупности образующих пространство европейского мифа о Востоке, нередко подменяющего и замещающего как для среднестатистического европейского обывателя, так и для художественной элиты образы реального Востока и происходящие там процессы.

Здесь представляется уместным раскрыть ту интерпретацию понятия мифа, которой придерживается автор в контексте данной главы. Миф есть присущая не только архаической, но и любой другой культуре универсальная форма познания мира, на каждом этапе человеческой истории сосуществующая с набором рациональных форм взаимодействия с окружающей средой. Мифологическая и рациональная формы мировосприятия и миропознания настолько тесно переплетены друг с другом, что разделить их на практике не всегда представляется возможным. Тем не менее рациональные ментальные конструкты и формы практики направлены преимущественно на овладение чувственно воспринимаемой реальностью «здесь и сейчас» и таким образом имеют дело преимущественно с неустойчивыми, непрерывно меняющимися во времени формами бытия, которые рассматриваются как существующие в трехмерном плане, исключающем все другие возможные онтологические уровни и измерения.

Рациональное познание неразрывно связано с анализом, то есть разложением целостного бытия на отдельные фрагменты, их изучение в качестве изолированных сущностей и лишь на последнем этапе создание небытийного, даже антибытийного синтетического рассудочного конструкта, представленного рациональным понятием. Важно отметить, что рациональное познание хотя бы в идеале принципиально безоценочно и сохраняет связь с ценностями, идеалами, моральными и этическими нормами в лучшем случае через личность познающего. Знание, полученное рациональным путем, не дает ответа на вопрос «почему», оно ничего не говорит нам о смысле и цели совершающихся на наших глазах событий и происходящих процессов, оно говорит нам лишь о том, «как» они происходят.

Миф есть ответ на вопрос «почему». С помощью мифа человек пытается выйти за пределы ограниченной человеческим восприятием реальности к сверх- или подчеловеческим измерениям бытия, то есть вступить в контакт с божественными или демоническими мирами. Если человеческое

ratio разделяет живую целостность мироздания на изолированные сущности, маркированные рассудочными понятиями, то миф всегда имеет дело с органической целостностью, с тотальными взаимосвязями всех уровней и объектов мироздания. За многообразием форм и изменчивостью явлений, данных чувственному восприятию человека, миф стремится выявить лежащее в их основе абсолютное Единство, некие неизменные формы или структуры, данные в чувственных или ментальных образах, которые определяют всю историю человека и мироздания. Эмоционально окрашенный чувственно данный или ментальный образ ценностно значимого объекта, который в рамках мифологического текста маркируется как сакральный, представляет собой то «центральное ядро», вокруг которого формируется пространство мифа. В отличие от рассудочного понятия, являющегося, как уже было сказано выше, изолированной сущностью, мифологический образ представляет собой форму живого динамического синтеза, как бы «собирая», концентрируя и выявляя в себе сущность и смысл, не видимые на поверхности многообразные явления окружающего мира.

Так, обращение к фундаментальным для древнекитайской религиозно-философской культуры понятиям «инь» и «ян» помогает проиллюстрировать изложенные выше теоретические соображения. Как пишет один из крупнейших китайских философов XX века Фэн Ю-лань, «в современных философских интерпретациях понятия “ян” и “инь” считаются космическими первопринципами или силами, представляющими соответственно мужское начало, активность, жару, свет, сухость, твердость и женское начало, пассивность, холод, темноту, влагу, мягкость и т.д. Взаимодействие этих двух первопринципов порождает все космические феномены»<sup>1</sup>. Фэн Ю-лань подчеркивает, что «религия древних китайцев позволяла представлять божество-отца и божество-мать, порождающие мир вещей. При перенесении этих понятий из магико-мифологической и религиозной сферы в философскую, эти антропоморфические конструкты были заменены, или истолкованы, в понятиях принципов “инь” и “ян”, которые, будучи аналогичными женскому и мужскому началу существ, воспринимались, тем не менее, как полностью безличные естественные силы»<sup>2</sup>.

Опираясь при анализе архаической интерпретации концептов «инь» и «ян» на древнейшие памятники китайской письменной традиции, выдающийся французский синолог М. Гране отмечал, что в лексике «Ши цзина»

<sup>1</sup> Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 1993. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 163.

(«Книга Песен», поэтический сборник, составленный, по мнению М. Гране, не позднее V в. до н.э., входящий в конфуцианский канон), «слово “инь” вызывает мысль о холодной и облачной погоде, о дождливом небе, оно применяется к тому, что расположено внутри (“нэй”), и, в частности, им обозначается темный и холодный погреб, в котором хранится лед. Слово “ян”, напротив, рождает мысль о солнечном и жарком дне, оно может также подойти для описания пляшущего мужчины в разгар танца, оно также пригодно при рассказе о весенних днях, когда начинает чувствоваться настоящий солнечный жар, а также при описании десятого месяца года, когда приближается зимнее уединение. Слова “инь” и “ян” отражали противоположные и конкретные стороны не только времени, но и пространства. “Инь” напоминает о тенистых склонах, севере горы, юге реки, слово “ян” произносят, если упоминаются солнечные склоны, север реки, юг горы, если речь о местоположении, подходящем для столицы»<sup>1</sup>.

По мнению М. Гране, адекватное содержательное раскрытие категорий «инь» и «ян» вообще возможно только путем их кумулятивной визуализации на основе анализа архаической поэтики. Мы видим, что изначально сформировавшиеся внутри антропоморфного космогонического мифа категории «инь» и «ян», представленные образами Отца и Матери и воплощающие Мужское и Женское начала, без соединения которых не может возникнуть никакое бытие, создавали колоссальные возможности для всеохватывающего синтеза самых разных планов и модусов реальности, для взаимопересечения божественного, демонического, человеческого и природного уровней бытия.

Представленные в архаической традиции наглядными визуализируемыми образами, категории «инь» и «ян» содержали в себе потенциальную возможность перехода от уровня повседневной реальности с ее чувственно воспринимаемыми формами («дождливое небо», «темный и холодный погреб», «закрытая дверь», «зима» – «инь» и «солнечный и жаркий день», «пляшущий мужчина в разгар танца», «открытая дверь», «лето» – «ян») к уровню социума (мужчины земледельцы и воины – «ян», женщины – ткачихи и хранительницы домашнего очага, пребывающие за закрытой дверью – «инь»), а от социального модуса к философской интерпретации категорий «инь» и «ян» как полностью безличных абстрактных естественных сил.

В этой связи чрезвычайно интересным является приложение мифологической и натурфилософской концепции «инь–ян», осуществленное японскими традиционалистами школы Мито к интерпретации

<sup>1</sup> Гране М. Китайская мысль. С. 83.

взаимоотношений Японии и стран Западной Европы. По мнению одного из ведущих теоретиков школы Мито, Аидзава Сэйси, «“Священная земля” (Япония. – М. Г.) является проявлением “духа утра” и “духа справедливости”, поэтому она стоит выше других стран, являющихся воплощением “духа заката” и “духа ереси”, и занимает ведущее положение. Она утренний дух справедливости. Утренний дух, дух справедливости – это “е” (японская транскрипция китайского “ян”. – М. Г.). А потому ее путь справедлив, светел и ясен. Он проясняет человеческое поведение, служит велениям неба, почитает богов, он полностью заполняет человеческие деяния, всему дает рост и воплощает добродетель заботы о жизни всего мироздания. Варвары подобны конечностям. Они олицетворяют дух заката, дух зла – это “ин” (кит. “инь”). А дух заката, дух зла – это тьма. А потому они ищут скрытное, действуют подозрительно. Разрушая человеческий Путь, толкуют о потустороннем мире, оскверняют небеса и заискивают перед дьяволами, любят болтать вздор, умерщвляют все сущее, идут мрачным и непонятным путем»<sup>1</sup>.

Эмоционально окрашенный, репрезентируемый в чувственно воспринимаемой или ментально визуализируемой форме мифологический образ способен свести все многообразие и изменчивость явлений к четкой очерченной, предельно синтетической форме, выявляющей сущность и структуру воспринимаемого образа, объясняющей смысл его существования в окружающей человека реальности и одновременно сохраняющий неразрывную связь с миром повседневного, вне которого мифологические конструкты попросту не могут существовать. Образ Мирового Древа, по словам М. Элиаде, *может* представлять собой в некоторых культурах *imago mundi*, в других проявляется как *axis mundi* или ствол, который поддерживает Небо, соединяя три Космические зоны (Небо, Землю и Ад) и служит средством сообщения между Землей и Небом. В некоторых культурах Мировое Древо может символизировать тайну Мира в постоянном возрождении, оно может символизировать – одновременно или последовательно – столп Вселенной и колыбель человечества, космическое *renovation* и лунные ритмы, Центр Мира и тропу, по которой человек идет от Земли к Небу и т.д.<sup>2</sup> При этом древо, почитаемое, по словам Элиаде, не как дерево, а как иерофания, то есть объект, в котором проявляется священное, не теряет свою связь с образом дерева как феномена растительного мира.

<sup>1</sup> Нагата Х. История философской мысли Японии / Пер. с японского. М.: Прогресс, 1991. С. 340.

<sup>2</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин // Азиатская алхимия. Сборник эссе / Пер. с румынского. М.: Янус-К, 1998. С. 466–467.

Концепт «Востока», в свою очередь, выступает в процессе взаимодействия европейского и «не-западных» миров в качестве наиболее обобщенного мифологического конструкта, с помощью которого Запад обозначает границы и интерпретирует содержание тех интеллектуальных, религиозных, социальных, политических, художественных и прочих феноменов, с которыми он сталкивается на рубежах, воспринимаемых как пределы собственного культурного пространства.

«Восток» выступает для западноевропейской культуры некоей «оболочкой», ментально сконструированным пространством, внутри которого располагается набор мифологем, соотносимых в западной культуре с понятием «восточности»: «восточный деспотизм», «восточная роскошь», «восточная чувственность», «восточный фатализм», «восточная жестокость» и т.д. В ходе межкультурных контактов с «не-западными» мирами европейцам, несомненно, приходилось сочетать рациональный подход к познанию «Востока» с мифологическим. Так, подготовка военного вторжения в «восточные» регионы земного шара, очевидно, предполагала рациональный анализ военного и экономического потенциала страны, на которую планировалось совершить нападение, вполне рациональными были и цели подобных военных операций; называя вещи своими именами, это было разграбление и присвоение материальных и людских ресурсов «слабых восточных стран» «прогрессивными европейцами».

В то же время «легализация» колониальных захватов как внутри страны-агрессора, так и за ее пределами требовала активного использования эмоционально окрашенных мифологических образов, обладающих мощным мобилизующим потенциалом и делающих военные операции на «Востоке» понятными, привлекательными и оправданными не только для правящих кругов, стремящихся извлечь из войны вполне конкретные прибыли, но и для широких масс населения, в лучшем случае лишь косвенно причастных к будущему получению дивидендов.

Так, в 40-е годы XIX века Великобритании, с ее отрицательным платежным балансом во внешней торговле с Китаем, пришлось прибегнуть к прямой военной агрессии из-за того, что британские торговцы не располагали законными средствами проникновения на китайский рынок. Как пишет британский историк экономики Джозеф Эшерик, «Запад мог проникнуть в Китай только через опиум»<sup>1</sup>.

По словам американского экономиста Д. Арриги, в отношениях с Британией он играл даже более важную роль, поскольку продажа индийского

<sup>1</sup> Арриги Д. Адам Смит в Пекине. Что получил в наследство XXI век. С. 374.

опиума в Китай была важнейшим условием передачи вассальной дани из Индии в Лондон. Как объяснял глава отдела статистики Ост-Индской компании, «Индия, экспортируя опиум, помогает снабжать Англию чаем. Китай, потребляя опиум, облегчает операции с прибылями между Индией и Англией. Потреблением чая Англия способствует росту спроса на опиум в Индии»<sup>1</sup>. После того как в 1813 году была аннулирована монополия британской Ост-Индской компании на торговлю в Индии, эта компания удвоила контрабандные перевозки опиума в Китай. Эта ситуация описывалась современниками так, что от торговли опиумом «почтенная компания» годами получала колоссальные доходы, которые давали британскому правительству и государству бесчисленные политические и финансовые преимущества.

Упразднение китайской монополии Ост-Индской компании в 1833 году способствовало усилению конкуренции в этой прибыльной отрасли британской торговли и подвигло британских торговцев выступать за «сильную руку Англии», чтобы преодолеть ограничения, которые китайское правительство наложило на опиумную торговлю. Но китайское правительство вовсе не поддалось британскому давлению и быстро справилось с этой торговлей, которая была столь же губительной для Китая, сколь прибыльной она была для Британии<sup>2</sup>. Китайское правительство назначило ответственным за истребление контрабанды опиума энергичного и неподкупного чиновника Линь Цзэсюя. Убедить англичан содействовать истреблению наркотрафика во имя законности и морали Линю не удалось, и тогда он начал конфискацию и уничтожение контрабандного опиума, а некоторых контрабандистов бросил в тюрьму. Британский парламент сурово осудил эту полицейскую операцию на китайской территории как «прискорбный грех», «ужасное преступление» и «чудовищное беззаконие», когда «по Божьему и человеческому закону» Англия имеет безусловное право «потребовать возмещения силой, если мирные требования будут отвергнуты»<sup>3</sup>. Результатом конфликта стала крайне тяжелая для Китая Опиумная война с Великобританией (1839–1842). По словам индийского историка К.Н. Чаудури, «когда по окончании войны китайское правительство согласилось открыть свои порты для британских торговцев опиумом, оно сделало это не потому, что выбирало между хорошим и плохим; оно сделало выбор между выживанием и полным уничтожением»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Арриги Д.* Адам Смит в Пекине. Что получил в наследство XXI век. С. 374.

<sup>2</sup> Там же. С. 375.

<sup>3</sup> Там же. С. 376.

<sup>4</sup> Там же.

Деля выводы из изложенного выше материала, американский историк экономики и социолог Д. Арриги пишет, что подчиненное включение Восточной Азии в европейскую систему и сокращение доли этого региона в общем объеме мирового производства не были вызваны только лишь конкуренцией западного предпринимательства с восточноазиатским. В противоположность утверждению Маркса и Энгельса, что дешевые товары – это «тяжелая артиллерия», с помощью которой европейская буржуазия «разрушит все китайские стены» даже после того, как британские канонерки разрушат стены правительственных ограничений, защищающих внутренних китайский рынок, все-таки британские торговцы и производители с трудом выигрывали в соревновании со своими китайскими соперниками. Импорт британского текстиля после 1830-х годов действительно нанес ущерб ряду секторов китайской экономики и некоторым регионам. Однако в сельских районах британские хлопчатобумажные ткани никогда не выдерживали конкуренции с китайскими тканями более высокого качества. А после того как импорт вытеснил ручное производство хлопчатобумажной пряжи, применение более дешевого машинного прядения дало новый толчок местной текстильной промышленности, что позволило ей не только выстоять, но даже развиваться. Западные компании, открывавшие производство в Китае, так и не смогли проникнуть в обширные отдаленные районы страны, так что им приходилось прибегать к услугам китайских торговцев для доставки сырья на производство и для продажи своей продукции<sup>1</sup>.

Столь длинный экскурс в историю политических и экономических отношений Великобритании и Китая в 30–40-е годы XIX века потребовался для того, чтобы проиллюстрировать реально сложившуюся ситуацию во взаимоотношениях двух стран: миф о том, что рыночная экономика «открытого» английского общества, опирающегося на либеральную политическую систему, всегда «переигрывает» экономику «закрытого деспотического» государства, каким объявлялся Китай, стоит только устранить административные барьеры и дать британским товарам проникнуть на внутренний китайский рынок, не выдержал проверки реальностью. Великобритания проигрывала экономическое соревнование с Китаем именно на основе свободной рыночной конкуренции. Переломить ситуацию в пользу Британии получилось только тогда, когда в результате нескольких Опиумных войн, закончившихся победой англичан ввиду их подавляющего военного превосходства, китайское правительство вынуждено было открыть свои порты для свободной британской торговли опиумом.

<sup>1</sup> Арриги Д. Адам Смит в Пекине. Что получил в наследство XXI век. С. 372–373.

При этом пропагандистское обеспечение глубоко аморальной британской военной операции по насильственному внедрению опиума на китайский внутренний рынок вызвало к жизни активное использование «восточных мифологем». Китай изображался «восточной деспотией», в которой жалкая кучка жестоких, корыстных, косных и малообразованных мандаринов угнетает многомиллионную народную массу, полностью лишенную возможности приобщиться к «свету демократии и просвещения». Китай страдает от «восточной лени и безынициативности», эта страна, правительство которой погрязло во всевозможных пороках, и ее «несвободный народ» должны быть силой приобщены к подлинной цивилизации и именно в этом состоит «бремя белого человека», призванного вытащить «цветные расы» из «омута бесполезного для них самих и Европы прозябания». Западноевропейская художественная культура в ситуации политического, экономического и военного конфликта между Китаем и Европой не могла не создать для негативных представлений о китайской политической элите формы образного воплощения. Выдающийся русский синолог В.М. Алексеев писал, что «достаточно просто несколько поразмыслить над обычным (европейским. – М. Г.) представлением о китайском мандарине, создающимся на данных опереток (“Гейша”, “Сын мандарина”, “Принцесса Турандот” и др.), романов (“Сад пыток”) и плохих книг о Китае, которых, к сожалению, несравненно больше, чем хороших, – достаточно вдуматься в антитезу ассоциаций: с одной стороны, корыстный сатрап, действующий среди нелепой буффонады и не менее курьезной бутафории, с другой же – человек, прошедший долгий искуc в “китайской грамоте”, не отличающейся, как “все знают” (и даже те, которые ни ее, ни о ней ничего не знают), ни легкостью, ни простотой, – и затем, вдумавшись, догадаться, что за комедией европейского типа, пожалуй, стоит трагедия типа уже китайского»<sup>1</sup>.

В этой связи важно подчеркнуть, что культурный концепт «Востока» для Западной Европы и соответствующий ему набор мифологем или образов, естественно, не может быть однозначно сведен лишь к военно-политическому и экономическому аспекту взаимоотношений.

Любая страна или народ, вступая во взаимоотношения с другими культурами, создает образ «Другого», который чаще всего является «проекцией» вынесенных вовне комплексов, страхов, вожелдений, грез и надежд, отражающих не реальные черты иной этнокультурной общности,

<sup>1</sup> Алексеев В.М. Трагедия конфуцианской личности и мандаринской идеологии в новеллах Ляо Чжая // Труды по китайской литературе. В 2 кн. Кн. 1. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. С. 415.

а внутреннее состояние создавшей образы «Востока» западноевропейской культуры.

Рациональное познание, основанное на расчленяющем анализе, количественных методах и статистике, распределяет всю совокупность «восточных» фактов по разным рубрикам в соответствии с той или иной классификацией, но не предоставляет возможности выделения из гигантской совокупности фактического материала смысла, который объединил бы всю эту множественность в поддающееся пониманию целое. Кроме того, изолированное изучение отдельных аспектов восточных культур с трудом сочетается с формулировкой таких необходимых в социально-политическом плане концептов, которые одновременно мобилизовывали бы общество перед лицом «врага с Востока», давали понимание чуждых феноменов и являлись бы основой для составления программы «восточной политики».

Множество стран, регионов, наций, народов, этнических групп и при-сущих этим сообществам хозяйственных укладов, традиций, обычаев и религий, будучи помещенными под рубрику «Восток» или же маркированных прилагательным «восточный», сразу же начинают репрезентировать некое единство и становятся доступными пониманию европейца. Определение какого-либо феномена как «восточного» означает помещение его в контекст определенных взаимосвязей и характеристик, которые наделяют его формой, структурой и историей.

Нередко использовался и обратный прием. Неведомое, чуждое делается ясным и понятным, будучи перенесенным в знакомый культурный контекст, подобно непонятному для Европы исламу, названному «арианской ересью» и таким образом превращенного из какого-то нового религиозного учения в хорошо знакомую европейцам со времени первоначального христианства разновидность ереси, с которой можно и нужно бороться всеми доступными средствами.

Мифологический образ репрезентировать не объект сам по себе, а ту сущность, которую творцы мифа хотят считать присущей этому объекту, а потом сквозь призму мифологических образов начинают давать оценку окружающей их реальности. Реальность с трудом поддается описанию в черно-белых категориях, на которых в основном базируется миф, поскольку она сложна, неоднозначна и противоречива. Миф, в свою очередь, игнорирует противоречия, избегает детализации, он создает крупный, выпуклый, обобщенный, лишенный противоречий образ, намного более удобный для использования в прагматических целях, чем рациональный анализ ситуации. Как пишет Д. Арриги, проблема не в том, насколько рискованно и трудно предсказывать будущее, исходя из прошлого и настоящего. Главная проблема

состоит в том, какие именно знания мобилизуются для этой цели. «В США, можно сказать, вообще не изучали историю Китая, – замечает Лирик Хью Хейл – Многие из тех, кто рассуждает о Китае, имеют “ничтожное количество устаревших фактов” и игнорируют то, что не укладывается в их схемы. Причем то же “ничтожное количество устаревших фактов” положено в основу решений, формирующих китайскую политику США. За исключением Киссинджера, все ответственные за политические решения ничего не знают об истории Китая и очень мало об истории Запада»<sup>1</sup>.

Слова «Восток» и «Запад», служившие для обозначения географических точек пространства и определения ценностно нейтрального местоположения объекта, в соответствии с законами мифологической логики стали обозначать некие качественно различные сущности, обладающие принципиально различным ценностным содержанием. В ситуации противостояния «Востока» и «Запада» реактивизируются глубоко архаические способы описания мировой структуры, в соответствии с которыми понятия «верха» и «низа», «правой» и «левой» стороны, «Неба» и «Земли», «надлунного» и «подлунного» миров, «центра» и «периферии» характеризовались как сферы пространства, обладающие качественно различным бытийным содержанием. В «надлунном» и «подлунном» мирах мы обнаруживаем иное качество материи, которая в «надлунном» мире обретает «тонкие» формы или преобразуется в «чистый дух», там иное течение времени, иные разновидности населяющих эти пространства существ.

Как уже говорилось выше, наделение объекта эпитетом «восточный» или помещение его на «Востоке» приводит к радикальной смене его онтологического статуса. Удаление от «Центра» (западноевропейской цивилизации), ведет к нарастанию степени отклонения от «нормы», нарастанию «порчи», искажению и убыванию подлинной жизненности, попранию человеческой сущности, личностного начала. На «Востоке» останавливается ход времени, в качестве противоположности «западному» динамизму, прогрессу и «истории» там существует лишь дурная бесконечность циклического воспроизводства архетипальных социально-политических и религиозных форм. Человеческая природа, стремящаяся к счастью, основополагающие качества, определяющие личность, «нормальные» отношения между мужчиной и женщиной, мужем и женой, родителями и детьми приносятся на «Востоке» в жертву нелепым, механически воспроизводимым традициям и ритуалам, основанным на еще более нелепых, беспочвенных и иллюзорных религиозных и философских воззрениях.

<sup>1</sup> *Арприги Д.* Адам Смит в Пекине. Что получил в наследство XXI век.  
С. 342–343.

Чрезвычайно важно подчеркнуть, что рассмотрение «Запада» в качестве некоей абсолютно интегрированной сущности, не знающей изменений во времени и внутреннего разделения на порой весьма разнящиеся в культурном отношении географические регионы и социальные группы, приводит исследователя к воспроизводству той же мифологической схемы, что и в случае с ориентализмом. «Восток» как мифологический конструкт, выступающий как «зеркало» «Запада» именно в силу мозаичности и сложной структуры западноевропейского культурного «оригинала», всегда репрезентировал столь же сложное и мозаичное «отражение».

В ситуации взаимодействия с другой культурой, будь то военные столкновения, экономические или религиозные контакты, каждое более или менее сложно организованное сообщество, как правило, не выступает по отношению к «контрагенту» «единым фронтом», а предлагает определенный набор интеллектуальных и этических позиций, которые могут являть собой полярно противоположные оценки, принятые внутри той или иной культуры иной традиции или жизненного уклада. На оценку чужой культуры, несомненно, оказывает влияние степень заинтересованности определенной личности, социальной, этнической или религиозной группы в данном типе контакта (противостояние, сотрудничество, приятие, отторжение, изоляция и т.д.) и представление этой группы о том, какой результат контакта может считаться благоприятным.

Второй значимый момент состоит в том, что на отношение к другой культуре и на характер культурного контакта влияет уровень причастности заинтересованной группы или личности к той группе ментальных концептов политико-экономического, религиозно-философского, этического и эстетического характера, которые составляют «центральное ядро» какой-либо культуры.

Иначе говоря, степень готовности к конструктивному взаимодействию с другой культурой той или иной личности или заинтересованной группы возрастает в той степени, чем больше данная группа удалена от «Центра». Интеллектуальные, политические, экономические, религиозные, этические и эстетические воззрения, отличные от воззрений властных элит «Центра» в этом ряду, могут, очевидно, способствовать занятию более гибких позиций по отношению к приятию или отвержению феноменов иной культуры. Определенным исключением из вышесказанного могут выступать религиозные секты и небольшие этнические группы, занявшие позицию «круговой обороны» против всего внешнего мира, но подобная ситуация не отменяет того факта, что внутри каждой культуры существует оппозиция по отношению к «Центру», способная на отстаивание индивидуальных воззрений.

Таким образом, ориенталистский миф столь же неоднороден и сложно структурирован, как и породившее его западноевропейское общество. Варианты или подразделы ориенталистского мифа могут варьироваться от представлений о «Востоке» как о «территории тьмы» (название серии путевых заметок о современной Индии тринидадского писателя индийского происхождения В. Найпола) до страстной надежды «Ex Oriente Lux» (т.е. свет исходит с Востока).

Европейский художник при этом занимает по отношению к ориенталистскому мифу крайне неоднозначную позицию. Он одновременно выступает и его творцом и противостоит ему. Если «Восток» ориенталистского мифа есть прежде всего не географическое, а воображаемое пространство, в котором размещены образы «восточного», кто как не художник способен вдохнуть в них жизнь, установить между ними взаимосвязи, создать ту «атмосферу» подлинности, в которой ориенталистские мифологемы обретают «плоть и кровь». Миф и искусство одинаково основываются на эмоционально окрашенных чувственно или ментально воспринимаемых образах. Подобный образ составляет «сердцевину» мифологического текста или художественного произведения. Именно поэтому между мифом и искусством происходит непрерывный и плодотворный взаимообмен. При этом в ходе создания, рецепции и истолкования мифологического текста по отношению к создаваемому или воспринимаемому ориенталистскому мифу перед художником открывается целый спектр интеллектуальных, этических и эстетических позиций.

Он может стать «бардом империализма», воспевающим «бремя белого человека», несущего стоящим на низших эволюционных ступенях «цветным расам» «свет с Запада»: свободный рынок и идеи либерализма. Может посвятить свой талант созданию «образа врага», «коварного азиата» в стиле изображения евразийского солдата в романе Оруэлл «1984». «И все время, дабы не было сомнений в том, что стоит за лицемерными разглагольствованиями Голдстейна, позади его лица на экране маршировали бесконечные евразийские колонны: шеренга за шеренгой кряжистые солдаты с невозмутимыми азиатскими физиономиями выплывали из глубины на поверхность и растворялись, уступая место точно таким же. Речь Голдстейна превратилась в натуральное блеяние, а его лицо на миг вытеснила овечья морда. Потом морда растворилась в евразийском солдате: огромный и ужасный, он шел на них, паля из автомата, грозя проглотить поверхность экрана, – так что многие отпрянули на своих стульях»<sup>1</sup>. (пер. В. Голышева).

<sup>1</sup> Оруэлл Д. 1984 / Пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2004.

В то же время, в противоположность идеологически ангажированным коллегам, художник способен, как это делали, например, романтики, сотворить на «Востоке» мир утонченной красоты, тайны, гармонии и чуда.

Интенсивное развитие западноевропейского капитализма во второй половине XVIII – первой четверти XIX века привело не только к интенсивному внедрению машинного производства и усилению степени участия в производстве механического труда, но и коренной ломке социальных, экономических и даже личностных отношений, которые в течение столетий считались органично присущими европейскому обществу. Там, где политические и экономические элиты видели почти безграничные возможности для увеличения власти и богатства, там художники, философы и религиозные деятели с иной, чем у властных и бизнес-элит психоземциональной организацией и иным этическим кодексом увидели возможность утраты чего-то такого, без чего человек перестает существовать как человек. Для оппозиционно настроенных по отношению к «прогрессу» художников и мыслителей оценка ситуации могла быть суммирована в евангельском изречении: «Что пользы весь мир обрести, а душу свою потерять». По их мнению, Запад благодаря интенсивному экономическому развитию и подавляющему военному превосходству над «не-западными» регионами весьма успешно «обретал весь мир» (к 1914 году 85% обитаемой части суши были колониями Великобритании), но катастрофически терял «душу».

Мир, управляемый только на основе выкладок математической статистики и законов движения капиталов, вызывал у художника и философа ужас и отвращение. Единственным выходом для человека, не приемлющего современную реальность, казалось бегство, бегство в реальные или воображаемые пространства, которые, как полагали деятели искусства, еще не были затронуты гнилостными миазмами рыночного машинного общества. «Таинственные страны Востока», «райские острова» Тихого океана, глухая провинция с ее еще не затронутым современным «прогрессом» патриархальным бытом и традициями, миры фантазии, алкогольного опьянения и наркотических грез и далекого прошлого, вот пункты назначения «дезертиров из реальности».

Как пишет в этой связи искусствовед В. Вейдле, «большинство художников девятнадцатого века, из тех, что пытались противиться рассудочному разложению собственного творчества, были реакционерами, не только в смысле ясно или неявно выраженного отрицания прогресса, но и в смысле простейшего стремления вернуться вспять, оказаться на одной из более отдаленных ступеней пройденного уже развития. Сюда

относятся все разнообразные, многочисленные и все умножающиеся примитивизмы – от романтических подражаний народной поэзии до отплытия Гогена на Таити, от немецких назарейцев и английских прерафаэлитов до новейших поклонников пещерной живописи, негритянской скульптуры и первобытно-атональной музыки. Все эти явления, как бы пестры они ни были, имеют общую основу и не должны быть смешиваемы с простодушными забавами и приправами экзотики – например китайщины XVIII века. Примитивизм отвечает гораздо более глубокой и трагической потребности; он знаменует бегство художника из своего времени в другое, открывающее ему доступ в мир, который иначе был бы для него закрыт. Правда, за беглецом гонится по пятам отвергнутое им время, спасение его рано или поздно всегда разоблачалось, как иллюзия, но все же прошлый и наш собственный век нельзя понять, не учтя глубокого значения, какое имели эти попытки бегства»<sup>1</sup>.

Важно подчеркнуть, что образы ориенталистского мифа, как, впрочем, и любого другого, не являются некими абсолютно ложными образами реальности. Как образ Мирового Древа никогда окончательно не теряет взаимосвязи с обычным деревом, как бы далеко не отстояли друг от друга объект растительного мира и космический символ, так и образы ориенталистского мифа, так или иначе, отражают определенные аспекты реального Востока. Проблема мифологического образа не в его истинности или ложности, а в том, что он представляет собой либо гипертрофированное воплощение какого-то одного аспекта реальности, выдвинутое на первый план и крайне резко очерченное по сравнению со всеми остальными. Либо, и об этом уже говорилось выше, мифологический образ являет собой репрезентацию типа, предельное обобщение, игнорирующее противоречия, неоднозначность и тонкую структуру различий, составляющих неотъемлемые черты человеческой и природной реальности.

Э.В. Саид, проявивший себя в работе «Ориентализм» (1978) последовательным разоблачителем ориенталистского мифа, отмечал, что представителям художественной культуры Европы, да и всей западной культуры в целом было присуще упорное игнорирование реальности современного Востока, той реальности, которая предстала перед глазами западного путешественника, посетившего восточные страны. Если восточная реальность вступала в вопиющее противоречие с тем набором «восточных» клише, штампов и мифологических образов, составлявших основное содержание литературы о «Востоке», рекомендованной путешественнику

<sup>1</sup> Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: АХИОМА, 1996. С. 127.

перед отправлением в путь, то, по мнению представителя западной культуры, тем хуже для реальности.

Ориенталистский мифологический текст, полагает Э.В. Саид, представляет собой как бы непроницаемые черные очки, мешающие тому, кто их надел, обрести хоть какое-то видение. Западный путешественник, приобщившийся к ориенталистскому мифу и прибывший на Восток, оказывается ослепленным, он смотрит и не видит, а если ему и удастся что-то разглядеть, то реальность предстает перед ним словно в кривом зеркале.

Представляется, что сама проблема восприятия иной культуры должна быть сформулирована по-другому. Вопрос заключается опять-таки не в истинности или ложности ориенталистского или оксиденталистского мифа, а в том, возможно ли такое прямое, реалистическое, незамутненное мифологическими образами восприятие иной культуры, за которое ратует Э. Саид и другие борцы с мифологизацией реальности.

Мифологизация реальности заключается в произвольном подборе или выборе реальных значимых элементов окружающего мира таким образом, что, с одной стороны, на первый план выдвигаются одни аспекты реальности, а другие помещаются во второй ряд, либо вовсе замалчиваются. С другой стороны, образы, которые возникают в результате такого комбинирования фрагментов реальности, приобретают статус онтологически автономных сущностей, существующих как бы параллельно с той реальностью, из которой они были изначально извлечены.

Отбор элементов реальности с целью создания мифологического образа может осуществляется в соответствии с политическими и экономическими потребностями «заказчиков» мифа, но главным образом в соответствии с ментальными и эмоциональными потребностями заинтересованных личностей и групп.

Западноевропейский художник, вне зависимости от того, совершал ли он в реальности путешествия на Восток, как раз и занимался сотворением существующих параллельно с политико-экономической, социальной или культурной реальностью того Востока, который раскрывался перед их глазами, мифологических образов, отвечавших как его личным, так и общественным духовным и эмоциональным запросам.

Именно поэтому ориенталистский миф, воплощенный в произведениях западноевропейского искусства, так многолик, являет себя под столькими масками, поскольку он отражает все многообразие запросов западного человека в отношении Востока. Назначение ориенталистского мифа для Западной Европы репрезентировать яркие и захватывающие образы «Другого», повергающие человека в ужас или заставляющие

испытывать восторг. Подчеркнутая концентрация западного художника на «восточной» эксцентрике или картины «шокирующей Азии» предполагали в качестве своей главной цели привлечение интереса публики. Публика, в свою очередь, чьи комплексы, вожеления и страхи в чисто подметенной буржуазной Европе были вытеснены в глубочайшие слои подсознательного, жаждала их извлечения на свет и красочной визуализации. Вот как, например, Г. Флобер в своих путевых заметках и письмах описывает зрелище, открывшееся ему на Востоке: «Чтобы позабавить толпу, шут Мохаммеда Али однажды привел женщину на каирский базар, усадил напротив лавки и овладел ею прилюдно, пока хозяин лавки хладнокровно курил трубку.

По дороге из Каира в Шубру некоторое время тому назад молодой человек публично занимался содомией с громадной обезьяной, как и в предыдущей истории, лишь для того, чтобы представить себя в выгодном свете и позабавить народ.

Некоторое время назад умер марабут (мусульманский отшельник) – идиот, которого долгое время почитали святым, отмеченным печатью Бога. Все мусульманские женщины пришли посмотреть на него и мастурбировали (в оригинале более резкое выражение) его так, что, в конце концов, он умер от истощения – с утра до ночи это была одна непрерывная мастурбация.

Что скажешь по поводу следующего факта: некоторое время тому назад один сантон (священник-аскет) имел привычку прогуливаться по улицам Каира абсолютно голым, за исключением колпака на голове и еще одного колпачка, прикрывающего его мужское достоинство (в оригинале грубое выражение). Чтобы помочиться, он снимал этот колпачок, и бездетные женщины, желавшие родить, подставляли себя под его струю и натирались мочой»<sup>1</sup>.

С высокой долей вероятности можно предположить, что приведенные выше эпизоды из «восточной» жизни не выдуманы, а действительно наблюдались Флобером во время его пребывания в Египте, при этом очевиден и мифологизирующий отбор значимых эпизодов или акцентирование совершенно определенных аспектов реальности Востока. Флобера, как и его будущих читателей, вовсе не интересуют картины жизни обыкновенного обитателя Египта, в своей обыденности и невзрачности мало отличного от среднестатистического европейца. В изображении Флобера «Восток» предстает «собранием» причуд, сплошным отклонением от западноевропейской нормы, хотя сложно предположить, что публичное

<sup>1</sup> Цит. по: Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. С. 160–161.

совокупление с обезьяной или растирание мочой «святого» с целью забеременеть является отражением каких-то общепринятых норм, регулирующих повседневную жизнь египтянина, как шариат или общераспространенных поведенческих моделей. Понимал ли это сам Флорбер? Думается, что понимал, но его взгляд был избирательным, определявшимся его потребностью в «восточной экзотике и эксцентрике», «выхватывая» только такие эпизоды из окружающей его египетской действительности, которые, по его мнению, репрезентировали самую суть «азиатского образа жизни».

Обратной стороной мифологизации «Востока» была его демифологизация как результат встречи с реальным Востоком. Европейец, оказавшийся на Востоке, испытывал чувство глубочайшего разочарования и досады именно от того, что экзотика и эксцентрика были на Востоке таким же исключением из ничем не примечательных будней, наполненных борьбой за добычу хлеба насущного, как и на Западе.

Э. Саид писал, что доминирующим чувством в душе европейского художника, путешествующего по Востоку, было разочарование, «разочарование от того, что Восток не похож на книги о нем». Эти чувства лучше всего суммирует фрагмент письма Жерара Нерваля, написанного Теофилю Готье в конце августа 1843 года: «Я уже потерял царство за царством, провинцию за провинцией, самую прекрасную часть Вселенной, и скоро не останется ни одного места, где я смог бы найти убежище для своих грез; но больше всего я сожалею о Египте: ему теперь нет больше места в моем воображении, теперь я с горечью поместил его в своей памяти»<sup>1</sup>.

По словам Э. Саида, «всякий непосредственный контакт с реальным Востоком оборачивался ироничным комментарием к его романтической оценке. Воспоминания о современном Востоке соперничают с воображением, отсылая нас вновь к воображению как к более близкому европейскому восприятию месту, нежели Восток реальный. Как сказал однажды Нерваль, обращаясь к Готье, для человека, который никогда не видел Востока, лотос – все еще лотос; а для меня – это просто один из видов луковицы. Писать о современном Востоке – значит либо брать на себя тяжкий груз демистификации почерпнутых из текстов образов, либо ограничиться тем Востоком, о котором говорил Гюго в своем первоначальном предисловии к “Восточным мотивам”, – Востоком как “образом”, или “мыслью”, символом “своего рода всеобщих предубеждений”»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. С. 157.

<sup>2</sup> Там же.

Столь явно выраженная «слепота» по отношению к подлинной реальности Востока, которой западный художник упорно не желает замечать, даже как бы ставится Саидом в вину европейской культуре и творческим личностям, ее представляющим. Обвинение, предъявленное Саидом западной литературе и изобразительному искусству, основывается на разрыве в европейском восприятии между мифологическими образами текстов о Востоке и той реальностью, которая непрерывно находилась перед глазами западного путешественника.

При этом очевидно, что Саид не смог или не захотел сделать еще один интеллектуальный шаг для того, чтобы прийти к выводу, что разочарование европейца от «подлинного Востока» возникает не от расхождения между реальностью и текстом, а от разрыва между реальностью и ментальными или мыслеобразами, которые ориенталистские тексты лишь репрезентировали.

Казалось бы, разница лишь в словах, но конструирование или сотворение ментальных образов, переносимых в тексты, никак не предполагает непосредственного отражения реальности «как она есть».

Мифологический образ делает зримым, выявляет и воплощает определенные эмоциональные и духовные потребности отдельного человека, социальной группы, общества в целом. Он не основывается на максиме «как есть», он репрезентирует ситуацию «как она должна происходить», даже если в реальности она никогда так не происходит.

Художник, не приемлющий «царство количества», как назвал Р. Генон европейскую цивилизацию в одной из работ, поправшее, как ему казалось, все, что не связано с извлечением материальной выгоды, предпринимает «попытку к бегству» из реальности в пространства воображения. Попадая на подлинный (не воображаемый) Восток, европеец находит там ту же самую реальность, что и на Западе, несомненно, принявшую другие формы, возможно даже весьма отличные от тех, которые он привык видеть вокруг себя, но он очень быстро обнаруживает, что проблемы, волнующие так называемого «восточного человека», в целом те же самые, что волнуют человека «западного». Но европейский художник, отправляясь на Восток, стремится не к «тому же самому» и даже не к иным формам того же самого, он стремится к иной сути! Но как раз иную суть ему не удастся найти ни на Востоке, ни в других регионах земного шара. Как писал великий японский поэт XVII века Мацуо Басе:

Запад, Восток,  
Всюду одна и та же беда,  
Ветер равно холодит.  
(пер. В. Марковой).

И тогда европейский художник решает, что ему и не нужен подлинный, современный Восток, Восток национально-освободительных движений и активно заимствуемых форм западной цивилизации, в том числе и принципов рыночной экономики, европейской науки и индустриального производства.

Более того, европейский художник, побывавший на реальном Востоке, приходит к выводу, что современный Восток, находящийся у него перед глазами, давно утратил ту мудрость, красоту и гармонию, ради которой обитатель Запада бросил свою родную Европу. Повсюду он сталкивается лишь с упадком и деградацией настолько сильными, что ему начинает казаться, что подлинники сокровища «восточной мудрости» в своем первоначальном виде сохранились лишь в некоем вневременном пространстве всечеловеческого Духа, а отнюдь не в современной Индии или Китае, где он сталкивается либо с вестернизированной туземной интеллигенцией, получившей образование в Кембридже или Сорбонне, либо с полуграмотными монахами и священниками, на первый взгляд знакомых с содержанием древних текстов меньше образованного европейца.

Герман Гессе в статье с характерным названием «Визит из Индии» (1922) писал: «Я добирался до Индии и Китая не кораблем и не поездом, туда нужно было искать магические мосты.

Великое различие между почитаемым Востоком и больным, страждущим Западом, между Азией и Европой перестало меня волновать. Для меня дело было уже не в том, чтобы усвоить как можно больше восточных учений и культов, я видел, что тысячи нынешних почитателей Лао-цзы знают о Дао меньше, чем Гете, который никогда не слышал этого слова. Я знал, что и в Европе, и в Азии существовал потаенный, вневременной мир духовных ценностей, которых не погубили ни изобретение паровоза, ни Бисмарк, что хорошо и правильно жить в этом вневременном мире, мире духовного умиротворения, где равнозначны Европа и Азия, Веды и Библия, Будда и Гете. Здесь, в этом мире, я начал учиться магии, учеба эта продолжается до сих пор, и конца ей нет. Но со страстью к Индии и бегством от Европы я покончил, теперь только Будда, “Дхаммапада”, “Дао дэ цзин” звучат для меня чисто, родственно и не составляют больше загадки»<sup>1</sup>.

Европейцу, попавшему на «такой Восток», начинает казаться, что то, что он видит перед своими глазами, есть не настоящий Восток, а какая-то уродливая и пошлая копия его собственного мира, скорее даже

<sup>1</sup> Гессе Г. Я добирался до Индии и Китая не кораблем и не поездом, туда нужно было искать магические мосты / Пер. с нем. // Восток – Запад. С. 184.

отвратительная карикатура на него. Для европейского художника восточные народы, пошедшие по пути модернизации, совершили как бы двойное предательство: ради заимствованного и дурно понятого понятия «прогресса» они отказались от красоты, величия и мудрости своих древних цивилизаций, но и в своем подражании Западу они могут лишь исказить и изуродовать пусть и отрицательный, но величественный в своем совершенстве оригинал.

В этой связи характерна негативная оценка стремительно модернизирующейся Японии, данная Ги де Мопассаном в статье «Китай и Япония». Мопассан писал: «И вот теперь последнее прибежище “прекрасного”, сама Япония, высшая надежда коллекционеров, перенимает наши нравы, наши обычаи, нашу одежду, и сам Иеддо (Эдо, совр.Токио. – М. Г.) скоро будет похож на какую-нибудь префектуру в округе Сены-и-Уазы. Тогда прощайте вышитые шелковые платья, очаровательные и тонкие вещицы, изящные пустяки – все то, что можно назвать “одухотворенной безделушкой”. Да, Япония становится буржуазной, и напрасно, так как черный европейский костюм не к лицу маленьким японцам с пряничными лицами. Но если Япония теряет свою оригинальность и ее обитатели становятся восточными жителями квартала Батиньоль с трамваями, ульстерами и складными цилиндрами, то по крайней мере их соседи-китайцы остаются для нас неприступными в своей неподвижности: они отказались от прогресса, после того как их предки, современники Авраама, открыли буссоль, книгопечатание, может быть, даже фонограф и, как говорят, паровой двигатель. Они разрушают строящиеся железные дороги и, восставая против наших нравов, обычаев и законов, презирают нашу деятельность, нашу промышленность, наших людей и живут и до скончания веков будут жить так, как жили их предки, делая свои чудесные расписные вазы, самые красивые на свете.

Чего стоят рядом с ними японцы, бездарные подражатели Европе! Идеал каждого японца – это стать инженером, всеобщая мечта со времен Скриба»<sup>1</sup>.

В тексте Мопассана привлекают внимание несколько характерных моментов. Во-первых, «подлинный Восток» для Мопассана выступает исключительно как эстетический феномен, «высшая надежда европейских коллекционеров», «одухотворенная безделушка». «Маленькие японцы» в черных европейских костюмах, с их «пряничными лицами» и заветной мечтой стать инженером рассматриваются, словно

<sup>1</sup> Мопассан Г. де. Китай и Япония / Пер. с фр // Мопассан Г. де. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М.: «Правда», 1958. С. 74.

марионетки на сцене кукольного театра, призванного поражать воображение зрителей демонстрацией курьезов. Япония, стремящаяся стать «Западом», добровольно отказавшаяся от статуса «последнего прибежища прекрасного», не вызывает у Мопассана никаких чувств, кроме презрения.

Здесь исключительно важна оценка стремительно вестернизирующейся Японии именно с позиции художника. Тот «Восток», который необходим европейскому писателю, поэту, живописцу или режиссеру, представляется как живописное полотно или сценическое пространство. Дальний Восток репрезентирует собой эстетически организованное жизненное пространство: наполненное изящными «одухотворенными безделушками»: кимоно, веерами, ширмами, гравюрами на дереве, фарфоровыми вазами и чайными сервизами. «Европеизация» «восточных стран» для европейского художника представляет собой процесс почти трагический, так как, является, по сути, разрушением воображаемого сценического пространства «Востока» с его эстетической организацией «условий человеческого существования» в пользу серой повседневности индустриального Запада. Но одновременно вестернизация Востока является процессом, опасным для Запада. Та легкость, с которой Япония «выписалась» с «Востока», отодвинув на второй план всевозможные чайные церемонии и искусство аранжировки цветов, и стала строить железные дороги и начинать снаряды шимозой внушала европейцам очень сильные опасения. Интересны сами по себе условия перехода Японии из сферы воображаемого пространства эстетических репрезентаций «одухотворенных безделушек» к реальности военно-политического и экономического противостояния с Западом, когда империя Восходящего Солнца стала рассматриваться как очень опасный противник в борьбе за раздел колоний и сфер влияния в мире.

Именно об этом в первое десятилетие XX века писал крупный японский мыслитель и пропагандист традиционной японской культуры на Западе Окакура Какудзо, автор «Книги о чае». Как пишет японист Т.П. Григорьева, Окакура Какудзо называл японский культ чая «моральной геометрией», позволявшей японцам поддерживать правильные отношения с миром, и сетует, что «европейский обыватель видит в чайной церемонии лишь одну из тысячи и одной причуд Востока, проявление его чужаковости и ребячества. Он смотрел на Японию как на варварскую страну, в то время как она предавалась сугубо мирным искусствам. Но он стал называть ее цивилизованной после того, как она устроила кровавую бойню на полях Маньчжурии. В последнее время много говорят о самурайском кодексе (бусидо), называя его Искусством Смерти, приучившим наших солдат

умирать без страха, но никому и в голову не приходит обратить внимание на “путь чая”, который определяет наше Искусство Жизни»<sup>1</sup>.

Европейское промышленное развитие к рубежу XIX–XX веков полностью освоило технологии производства товаров массового потребления. При этом были определенные проблемы с дизайном стандартизированных товаров. Европейцам не хватало качественных дизайнерских образцов и прототипов для продукции, связанной с обустройством жизненного пространства, основанного на комфорте и постоянном потреблении. Создавать оптимальные образцы продукции для массового производства и потребления, сочетавшие в себе оригинальность дизайнерского решения с высоким эстетическим качеством, должны были, естественно, художники, обратившиеся за рецептами к «восточному» искусству. Как уже было сказано выше, «Восток» обеспечивал Западную Европу и США формами и образцами эстетически организованного быта, замешанного на густой ориентальной экзотике.

Европейское искусство в целом, если отвлечься от прикладного аспекта, на рубеже XIX–XX веков развивалось по пути отказа от антропо- и социоцентризма, характерного для художественной культуры Запада предшествующих столетий. Художники стали акцентировать чистую форму, в которой эстетический аспект выражения безоговорочно доминировал бы над психологическим или актуально социальным содержанием. При этом лозунги о «чистом искусстве», о художнике, «творящем в башне из слоновой кости», в какой-то степени парадоксально, а где-то закономерно привели к тому, что произведение искусства стало частью рынка, включенное в него на тех же основаниях и подчинявшееся тем же рыночным законам, что и прочие группы товаров. Произведение искусства превращается в объект финансовых инвестиций и одновременно в дизайнерский объект, включенный в жизненное пространство высшего и среднего классов европейского общества.

В этой ситуации «Восток» обеспечивал западноевропейскую и американскую художественные культуры, вступавшие во все больший альянс с принципами массового производства, сферой образов, затрагивавших чувствительные струны души европейского обывателя, с его одновременной потребностью в красочных и экзотических вещах и тягой к некоей «восточной духовности».

И стоящий ото всех наособицу «проклятый поэт», отвергнутый обществом непризнанный художественный талант, для которого «восточное искусство и мудрость» раскрыли новые горизонты для «расширения

<sup>1</sup> Григорьева Т.П. Цветок в сунской вазе // Сад одного цветка. С. 234.

собственного сознания» и среднестатистический обыватель, покупающий японские кимоно, веера и ширмы, одинаково пребывали в мифологическом пространстве ориентальных образов, находящихся вне контакта с реальным Востоком.

Художник, обращаясь к «Востоку», мог напрямую и не соотносить свою личность и творчество с рыночным контекстом. Он мог действительно глубоко постигать эстетические принципы восточного искусства и осваивать его технические приемы. Восточные художественно-эстетические формы могли обеспечивать западному художнику почву для собственного творческого поиска, служить неохватным источником идей для художественных инноваций.

Но любой творческий поиск, обращающийся в поисках вдохновения к наследию иных цивилизаций, предполагает, прежде всего, удовлетворение собственных запросов, решение собственных задач. А запросы и потребности европейской культуры оказались таковы, что только «Восток», представленный как сценическое пространство, репрезентирующее мифологические образы, оказался актуален одновременно и для западно-европейской художественной и интеллектуальной элиты и для широких слоев публики.

И здесь не должна обманывать тяжелая, подчас трагическая судьба импрессионистов и постимпрессионистов, обратившихся к целенаправленной рецепции японского и китайского искусства на Западе. Пройдя через определенную полосу жизненных неудач, непризнания обществом и бедности, импрессионисты и постимпрессионисты, пусть и не все из них при жизни, стали чрезвычайно успешными в рыночном отношении художниками. Цены на их произведения неизменно высоки и на крупнейших художественных аукционах их живопись пользуется колоссальным спросом у коллекционеров. Дело, видимо, в том, что в творчестве импрессионистов и постимпрессионистов в имплицитной форме можно обнаружить большинство тех тенденций, которые стали определяющими для художественной культуры XX и в начале XXI века. Среди составляющих импрессионистской, постимпрессионистской и символистской эстетики, влияние образов «Востока» и дальневосточных художественных техник было одним из важнейших.

При этом следует подчеркнуть, что представители творческой элиты, художники, поэты, режиссеры и романисты пытались решать собственные творческие задачи именно в общекультурном контексте колоссального спроса на восточную экзотику. Французский поэт, художественный теоретик и критик Поль Валери так описывал эпоху 70–90-х годов XIX века, когда во Франции безоговорочно господствовала мода на «Восток».

Так, Валери писал: «К этому времени эрудиция и исследование различных цивилизаций открывают новые возможности наслаждений и сомнений. Множество неизвестных или забытых способов видения получают права гражданства. Возрождается вкус к “примитивам”, греки эпохи расцвета, итальянцы, фламандцы, французы, а рядом с этим персидские миниатюры и особенно японские гравюры – все это становится для художников предметом восхищения и изучения. Гойя и Эль Греко входят или вновь входят в моду. Словом, чувствительная пластинка»<sup>1</sup>.

Авангардный художник постигал приемы китайской и японской каллиграфии с целью создания новой живописной техники, новых эстетических принципов, новой философии живописи, но «вектор» или «импульс силы», заданный его поиском инноваций в искусстве, сопровождался возникновением специфической формы дизайна «японского» или «китайского» ресторана, сверх меры декорированных крупно написанными иероглифами. Писатель или философ, искавшие решения собственных внутренних проблем, интеллектуальных и эмоциональных путем напряженной работы с восточными религиозно-философскими текстами, создавали культурный импульс, обеспечивавший наводнение рынка «писаниями восточных мудрецов», теософов типа Блаватской, Ани Безант, Гурджиева и других и совсем уж макулатурных книжонок типа «Диагностика кармы». «Японизм» как культурный феномен, на первых порах по преимуществу французский, а затем «перекинувшийся» на Великобританию, США, Германию и Россию, был изначально инспирирован художественной элитой, но со второй половины 60-х годов XIX и вплоть до конца первого десятилетия XX столетия был массовой модой, всеобщим поветрием.

В этом контексте, пожалуй, самым важным является то, что европейский художник, даже выбравший в качестве личностной позиции отвержение рыночного успеха, объективно выступал в качестве творца, интерпретатора и медиатора «ориентальных» образов, актуально востребованных массовой культурой. Восток – это не географическая и не этнокультурная реальность, это полностью воображаемая сущность, которой вы не отыщете на картах. Вы не найдете «Востока» на Востоке, поскольку только художественный образ способен репрезентировать подлинную сущность «восточности». Именно эту ситуацию комментировал Оскар Уайльд в эссе «Упадок лжи»: «Возьмите пример из нашей же эпохи. Я знаю, вы любите все японское. Так неужто вы полагаете, будто на самом деле существуют такие японцы, каких мы видим в их искусстве? Если это

<sup>1</sup> Валери П. Дега. Танец. Рисунок. С. 213.

так, то вы явно не понимаете японскую живопись. Японцы – это творение определенных художников, вполне осознанно и с намерением представивших их так, как они представлены. Поставьте рядом картину Хокусаи, Оке, любого из японских художников и обычного японца или японку, – вы удостоверитесь, что сходства нет ни малейшего. Населяющие Японию в общем-то не так уж и отличаются от тех, кто населяет Англию; я подразумеваю, что они тоже до крайности невзрачны и в них нет решительно ничего привлекательного или необычного. Сказать по совести, вся Япония – сплошная выдумка. Нет такой страны, как и такого народа. Один из прелестных наших художников недавно отправился в страну хризантем, наивно надеясь собственными глазами взглянуть на японцев. А все, что увидел и смог запечатлеть, – это несколько вееров да фонарей. Превосходная его выставка в галерее Даудсвелла слишком ясно свидетельствует, что никаких аборигенов он там не обнаружил. А все оттого, что ему и в голову не пришло, что японцы – это, как я уже сказал, просто некий стиль, тонкая фантазия искусства. Так что, желая ощутить специфически японский эффект, не следует уподобляться туристу и брать билет до Токио. Напротив, следует остаться дома, погрузившись в изучение творчества нескольких японских художников, а когда вы глубоко прочувствуете их стиль, поймете, в чем особенность их образного восприятия, как-нибудь в полдень ступайте посидеть в парке или побродить по Пикадилли, – если же вам не удастся распознать там нечто чисто японское, значит, вы не распознаете этого нигде на свете»<sup>1</sup>.

Только художник может надлежащим образом организовать подлинное восприятие «Востока», «поставить» вам видение. Вы можете приехать в Японию, но вы не найдете там японцев. Вы увидите таких же обыкновенных, невзрачных и скучных для восприятия людей, как и в Европе. Кроме того, художник создает для вас устойчивый синтетический образ, способный организовать, собрать воедино и структурировать тот поток хаотических впечатлений, который обрушивается на европейца на «Востоке».

Думается, неправ Э.В. Саид, утверждавший, что Восток, с которым в первую очередь имели дело европейцы, был миром текстов. Восток, с которым сталкивались европейцы, был миром образов. Правда, он говорил об ученых и в этом с ним можно согласиться, но для западноевропейской культуры в целом такое обобщение было бы совершенно неправомерно. Саид утверждал, что «Восток оказывал влияние посредством книг

<sup>1</sup> Уайльд О. Упадок лжи / Пер. с англ. // Избранные произведения в 2 т.  
Т. 2, М.: Республика, 1993. С. 241

и манускриптов, в отличие, как это было в случае с влиянием Греции на Ренессанс, от воздействия через миметические артефакты – скульптуру и керамику. Даже самый контакт ориенталистов с Востоком носил текстуальный характер, так что, как сообщают некоторые немецкие ориенталисты начала XIX века, первый же взгляд на восьмирукую индийскую статую полностью отбил у них вкус к ориенталистике»<sup>1</sup>.

Обращение и приобщение «Запада» к «Востоку» шло в основном не через тексты, а через систему образов, представленных в произведениях художественной культуры. Связано это с тем, что восприятие культуры посредством изучения текстов, да еще и созданных много столетий назад и опиравшихся на совершенно иные этнокультурные реалии, требует либо знания языка оригинала, либо наличия перевода, в любом случае сопровождаемого сложным комментарием, а произведение изобразительного искусства обладает силой прямого и непосредственного воздействия.

Художественные образы, представленные в произведениях восточного искусства, могли увлекать, очаровывать, вызывать восторг, шокировать, как восьмирукие индийские божества или сексуальные сцены храма Кхаджурахо, но они не оставляли равнодушными.

Даже человек, ничего не знающий о Востоке, нередко поддавался воздействию магии художественного образа. Восточное искусство открывало ворота и для художника и для обывателя в новую образную систему, обладавшую к тому же колоссальным коммерческим потенциалом на внутреннем европейском рынке. Тот факт, что именно художники стали творцами ориенталистского мифа и его медиаторами в широкие слои европейской публики, не был случайным, поскольку художники обладают наибольшей восприимчивостью к образам, которые, по сути, и являются некоей тонкой материей или, если угодно, воплощенным духом искусства.

В этой связи хотелось бы уделить еще несколько строк проблеме соотношения мифа и реальности. Человеческое восприятие окружающей действительности предполагает структурную организацию того хаоса впечатлений, которые поступают к человеку посредством органов чувств. Психофизиологический аппарат позволяет упорядочивать тот процесс ежесекундного восприятия окружающего мира, в случае нарушения нормального функционирования которого существенно понижается качество человеческой жизни. При этом существуют формы ментальной организации окружающей действительности, связанные не с мгновенными впечатлениями, а с устойчивыми закономерностями и основополагающими смыслами. Такими формами выступают рассудочное понятие

<sup>1</sup> Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. С. 83.

и мифологический образ. Мифологический образ обладает большей реальностью, чем понятие в том смысле, что понятие либо слишком изолировано от целого, разлагая целое на части в процессе анализа, либо представляет собой результат слишком сильного абстрагирования от частных, индивидуальных проявлений бытия.

Образы искусства, даже будучи образами мифологическими, стремящимися к репрезентации типа, всегда дают общее через частное, конкретное, тем самым достигая того равновесия между абстрактным обобщением и частными аспектами бытия, которое никогда не достижимо для рассудочного понятия, всегда реализовывающего либо одну, либо другую крайность. Произведение искусства посредством выбора определенного художественного образа через частную деталь способно дать впечатляющую картину целого, как описание отражения луны в горлышке разбитой бутылки способно дать возможность читателю представить воочию картину лунной летней ночи. При этом несомненно, что ситуация, при которой в данной культуре на первый план выдвигается именно такая, а не иная система образов, в данном случае образов Востока, определяется внутренним состоянием как культурной системы в целом, так и запросами и потребностями, формирующими структуру ее подсистем, а также групп и индивидов.

Таким образом, «Восток» ориенталистского мифа и есть та основополагающая «восточная» реальность, с которой может и хочет взаимодействовать европейская культура, рассмотренная как целое. Европейская культурная самоидентификация может выстраивать себя только в соотношении с наборами избирательных и собирательных образов Востока, не важно, будут ли они представлены в литературном тексте, на живописном полотне или телевизионной картинке. Мифологические образы оказываются единственной эффективной формой взаимодействия с реальностью как для элиты, так и для масс именно потому, что отрицающие друг друга различные научные концепции и подходы делают окружающую действительность еще более сложной и недоступной пониманию, чем она предстает обыденному восприятию. В то же время мифологический образ приводит множественность к единству, из разнородных частей создает согласованное целое, за изменчивым видит неизменное, а за бессмысленным прозревает смысл, одновременно сохраняя такую форму связи с частными аспектами человеческого существования, которая помогает поддерживать с ними необходимую для человека эмоциональную связь. Именно поэтому рациональное познание восточных культур будет оставаться делом небольшой группы научных профессионалов, в то время как мифологическое восприятие «Иного» в процессе контакта «Востока» и «Запада» будет оставаться доминирующей формой взаимодействия этих обществ.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Восток и Запад, рассмотренные как системные сущности, представляют собой, по сути, культурные конструкты, некие абстракции, имеющие лишь относительное реальное бытие. По своей структуре они существенным образом дифференцированы региональными, этнонациональными и другими субкультурными подразделениями. Действительно, индуистский, буддийский, конфуцианский и исламский регионы Востока достаточно существенно отделены друг от друга своими «картинами мира». Немецкий философ Герман Кайзерлинг в своем «Путевом дневнике философа» описал очень серьезные ментальные отличия индийской, китайской и японской культур. Поэтому дать некоторое целостное описание Востока вообще, как это происходит в разработанных в современной науке дихотомных типологиях культуры, представляется крайне сложным, если не невозможным заданием. Кроме того, в понятиях Востока и Запада следует выделять «центр» и «периферию», имеющие непространственный, культурный смысл. В цивилизационном «центре» набор характеристик определенного типа культуры имеет достаточно четкие и ясные черты, в то время как на «периферии», на границах культурно-исторического типа, ясно выраженные черты культуры в процессе межкультурного взаимодействия «размываются» и теряют явно выраженные очертания. Аквитания и Прованс в Средние века, Сицилия и Андалусия вплоть до настоящего времени являют собой синтез самых разных культур: греческой, арабской, еврейской, романской, которые образуют неразрывное единство и порой весьма существенным образом отличаются от европейского культурного «центра».

Если рассматривать по отдельности те или иные характеристики культурных типов, приводимые в типологиях культур Востока и Запада,

например рациональность и прагматизм Запада, породившие новоевропейскую науку, то здесь мы видим, что необходимо ввести исторический взгляд на вещи, чтобы адекватно оценить историко-культурные типы. Рассматривая Восток и Запад исторически, мы можем заметить колоссальный вклад арабо-мусульманской и иранской культуры в развитие новоевропейской науки. Многие черты новоевропейской науки, которые принято традиционно рассматривать как порождение прагматичной западной культуры, впервые возникают на арабо-мусульманском Востоке или в Иране. С другой стороны, как видно из работ Т. Куна, П. Фейерабенда, Л. Виттгенштейна, У. Куайна и некоторых других западных философов и историков науки, рациональность западного научного мышления зачастую серьезно преувеличивается. Таким образом, набор категорий, составляющих существо дихотомных типологий Востока и Запада, будучи рассмотренными в конкретном ракурсе, оказываются неким мифом о Востоке и Западе. В систему построения дихотомных типологий необходимо ввести фактор исторической динамики, изменчивости культур, подчеркивать региональные, этнонациональные и прочие субкультурные разделения, только тогда мы получим теоретическую схему Востока и Запада, имеющую операциональный характер.

С другой стороны, понятие традиционного Востока, несмотря на некоторые внутренние различия, обладает определенным единством. Традиционная культура Востока и средневекового Запада обладает определенным набором общих черт, хотя западная культура уже в период Средневековья обладала отличными от традиционного Востока чертами, предопределившими ее развитие в направлении Ренессанса и новоевропейской культуры. Под традицией автор понимает совокупность определенных «картин мира», воплощенных в конкретных ритуальных, политических, социальных, художественных и т.д. практиках, обращенных к сверхприродным и сверхчеловеческим уровням бытия. «Вертикальная» ориентация – вот то, что объединяло традиционные культуры Востока, позволяющее описывать их общим понятием «традиционного Востока». Несмотря на определенные различия в «картинах мира», способах и формах воплощения эмоционального опыта мировосприятия в тех или иных видах искусства, в различных регионах Востока существовал общий подход к художественным практикам как реализации и воплощения в материальной форме сакрального начала.

В свою очередь, традиция описывается как нечто застывшее, косное, неподвижное, как некая приверженность «рутине», мешающее движению общества вперед. Внимательное рассмотрение понятия «традиция» дает существенно иной взгляд на вещи. Мы видим, что традиция

формируется в результате продолжительного конфликта вокруг интерпретации сакрального канона, выступающего в качестве «центрального ядра» традиционной культуры. Традиция, прежде чем утвердиться в качестве окончательной и неизменной, проходит долгий путь конфликтов, отбора, борьбы за единственно правильную интерпретацию слов харизматического лидера – основателя учения. Искусство традиционного Востока являет собой совокупность эстетических воззрений и форм практики, представляющих собой реализацию в материальном объекте или действии сакральных измерений бытия. С целью наиболее эффективной реализации священных оснований действительности в искусстве традиционного Востока принято опираться на канон, под которым понимается умопостигаемая форма, воплощенная в материальном объекте, служащая моделью для создания произведения искусства. Художественный канон традиционной культуры очень тесно взаимодействует с религиозным каноном, чьим воплощением в зримой материальной художественной форме он является. Произведению традиционного искусства присущ особый формальный язык, как отражение и выражение в художественной форме высших измерений бытия, связанных со священным началом. Ориентация произведения традиционного искусства на канон как воплощение в материальной форме сакрального начала определяет отсутствие понятия художественного творчества в новоевропейском смысле. Традиционный художник не творит в привычном для нас смысле слова, если под творчеством понимать оригинальность индивидуальной манеры, а воплощает эйдетические формы, уже заданные в художественном каноне. Традиционного художника можно сравнить с музыкантом, интерпретирующим в личностной манере музыкальную партитуру.

Несомненно, что и внутри традиционного искусства можно обнаружить определенные внутренние подразделения. Так, иконопись в восточнохристианском искусстве была воплощением догмата о Вочеловечении предвечного Логоса-Слова, и в связи с этим богословский критерий выходил на первый план по сравнению с критерием собственно эстетическим. Икона была своего рода богословием в образах или, как писал Е. Трубецкой, «умозрением в красках». В то же время в японской культуре любая религиозная доктрина как бы «пропускалась» через эстетику, подлинной религией Японии были не буддизм или конфуцианство, а культ красоты. В японской культуре художественно-эстетический критерий всегда довлел над собственно религиозными положениями или, как минимум, находился на одном уровне с ними.

Тем не менее объединяет и японскую и восточно-христианскую традиционную художественную культуру понимание искусства как некоего

служения высшим сверхличным или сверхчеловеческим принципам. Художественное творчество не является религиозно нейтральным, как было в художественной культуре уже средневекового Запада, к художнику на традиционном Востоке предъявляются достаточно высокие нравственные требования. Он должен, как в восточнохристианском искусстве – практиковать «умное делание» или как в дальневосточном – готовиться к творческому процессу с помощью медитации. Его предназначение как человека, воплощающего сакральные образы, обязывало быть образцом нравственного поведения, при том что сам статус художника в традиционном обществе не выводил его за границы ремесла.

Характерно, что даже в средневековой западноевропейской культуре художественная деятельность не наделялась никаким особым статусом, искусство, как писал Фома Аквинский, «это знание правил того, каким образом производить правильные вещи». Нравственный уровень художника объявлялся в культуре Запада художественно безразличным, лишь бы он обладал техникой мастерства.

Высота требований, предъявляемых к традиционному художнику Востока, таила в себе определенные опасности. Далеко не каждый художник обладал тем видением сакральных сущностей или сверхличных первопринципов, которое дает «умное делание», или медитация. Упадок созерцательной практики, вызванный определенными процессами в восточных культурах, приводит к оскудению собственно творческого начала. Канон как неизменный и застывший образец выходит для художника, утратившего способность к видению сакральных объектов, на первый план. Утративший способности к «умному деланию», или медитации над сакральным образом художник теряет возможность творческой, индивидуальной интерпретации канонической формы. Художественные образы превращаются в бесконечное, практически серийное воспроизведение канонических форм. Даже будучи так тесно связанным с религией, как это происходит в традиционной культуре, искусство все равно продолжает жить по своим законам, и опора на художественный штамп, пусть даже и удостоверенный богословски, для него означает смерть.

В этой ситуации традиционный художник, не находящий выхода из «дурной бесконечности» постоянного воспроизведения традиционных форм, обращается к эстетическим принципам и приемам секуляризованного новоевропейского искусства. Художественная культура превращается в самодовлеющую, независимую от религиозной догматики сферу. В традиционных культурах, ставших на путь модернизации, происходит и процесс модернизации искусства. В традиционную художественную культуру вводятся концепты независимого от религиозных и нравственных

норм творческого гения, создающего свою, оригинальную художественную манеру и разбивающего оковы любых, сковывающих проявление творческой индивидуальности правил. В новоевропейской идее неподражательности предшествующим образцам и создании собственной неповторимой манеры художник ищет выход из тупиков традиционного канонического искусства.

При этом остается вопрос о существовании в современном секуляризованном обществе видов искусства, в силу определенных причин не порвавших с традицией. В качестве примера приводятся традиционная иконопись и японский театр Кабуки. Первая проблема, которая встает для традиционных видов искусства, это проблема высокоформализованного языка иконописи и, например, театра Кабуки. Высокоформализованные языки этих видов искусства крайне усложняют восприятие иконы и спектакля Кабуки, предполагая подготовленного реципиента. Процессы модернизации, происходившие в японской и русской культурах, вынуждают произведения «идеационного» искусства (термин Питирима Сорокина) конкурировать с произведениями, принадлежащими модернизированной, чувственной культуре. Сакральное традиционное искусство обращено к «духу», под которым понимается часть человеческого состава, обращенная к сверхчеловеческим и сверхприродным уровням бытия, в то время как модернизированное искусство обращается к аффектам, коренящимся в душевно-телесной организации человека. Опора на чувственные аффекты человеческой личности дает серьезные преимущества новоевропейскому искусству в его соревновании с искусством сакральным, поскольку существенно облегчает восприятие.

Отсюда проблема социального бытия традиционного искусства – прежде всего проблема публичности и взаимоотношений с государственной властью. Эти две проблемы в широком смысле связаны с проблемой выживания видов традиционного искусства в современном обществе. Икона после петровских реформ объявляется «отсталым» от передового европейского видом искусства, часто просто «мазней» неумелых «богомазов», что почти на два столетия приводит к полуподпольному существованию этого вида искусства. Во времена советской власти отношение к иконе двоякое, с одной стороны, иконы объявляются важным историческим наследием: берутся под охрану государства и помещаются в музеи, с другой стороны, атеистическое государство не может потерпеть никаких проявлений религиозной культуры, и иконопись опять-таки вынуждена вести полуподпольное существование. С театром Кабуки в модернизированном обществе ситуация была несколько иной, чем с иконой, Кабуки знал больше различных притеснений от правительства сегуната, чем от

модернизированного правительства Мэйдзи, но в эпоху сегуната у Кабуки был свой слой зрителей, которые выступали и в качестве меценатов, горожан-теннин, в то время как с наступлением эпохи модерна ситуация коренным образом изменилась. С наступлением модернизации в японские города в большом количестве стали завозить рабочих из сельской местности, которые не обладали тем знанием высокоформализованного художественного языка Кабуки, его техник и приемов, которыми обладали прежние горожане-теннин. Рабочие из сельской местности предпочитали более понятную драму европейского стиля – симпа, а позже, с началом японского кинематографа – кино. У Кабуки как традиционного театра, возникает проблема зрителя. Помимо этого определенные пьесы Кабуки запрещались правительством во время Второй мировой войны как демонстрирующие феодальную роскошь в противовес скудости жизни военного времени. Во время Второй мировой пытались также превратить Кабуки в средство милитаристской пропаганды: труппы Кабуки выступали на военных заводах и в сельской местности с пьесами, пропагандирующими мораль самоотверженного, даже ценой жизни, исполнения долга перед господином. После Второй мировой на репертуар Кабуки были наложены запреты американской оккупационной администрацией. И лишь после завершения оккупации Кабуки впервые в своей истории обрел независимое от правительства существование.

Кроме того, помимо социальных аспектов перед традиционными видами искусства в модернизированной культуре встают и чисто художественные проблемы. Как уже было сказано выше, на определенном этапе для того или иного вида традиционного искусства наступает период исчерпанности художественных форм. Бесконечное воспроизведение канонических форм является в определенном плане туиковым путем. И тогда встает вопрос о расширении художественного языка традиционного вида искусства за счет включения в него приемов и техник новоевропейского искусства. Проблема в том, что подобные эксперименты «размывают» чистоту формы традиционного вида искусства, и под воздействием чуждых традиционному искусству новоевропейских техник теряется классический облик того вида искусства, который в идеале должен быть сохранен. Таким образом, традиционные виды искусства в современном обществе существуют как объект восприятия определенным образом подготовленной публики, а в социальном аспекте как средство сохранения тем или иным обществом своей культурной идентичности.

Если традиционные виды искусства переживали кризис из-за труднодоступности высокоформализованных художественных языков неподготовленному зрителю и невозможности творческого акта в рамках

утвержденных канонов, то на Западе ситуация в художественной культуре была в чем-то сходна. Если на Востоке себя исчерпал канон, то в художественной культуре Запада – господствовавшие несколько столетий натурализм, иллюзионизм, реализм и академизм. Эти направления также исчерпали свои художественные языки. Кроме того, бесконечное дробление, автономизация и специализация языков художественной культуры, «утрата середины», как писал Х. Зедльмайр, привели к тому, что на Западе возникает тоска по утраченной когда-то культурной целостности. Художественные искания авангардистов в погоне за новыми средствами художественного выражения привели к обращению к художественным культурам традиционного Востока. Импрессионисты и постимпрессионисты, а также художники стиля модерн находят в японском искусстве как новые приемы и техники, так и опору для собственных художественных инноваций. В связи с поисками новоевропейского художника интересно проследить обращение деятелей культуры Запада к дальневосточному иероглифу. К иероглифу как средству художественного выражения обращались такие деятели художественной культуры Запада, как французский режиссер, актер и теоретик театра Антонен Арто, англо-американский поэт – имажист Эзра Паунд и выдающийся российский режиссер Сергей Эйзенштейн. Для них иероглиф представлял новую культурную и художественную модель, связанную с поиском целостности в культуре. Художественная культура Запада предшествующих столетий характеризовалась как утратившая свою целостность. Моделью аналитической и рассудочной культуры Запада выступало фонетическое письмо. Художники европейского авангарда, такие как, например, Антонен Арто и Эзра Паунд, писали, что художественная культура европейского Запада, подпавшая под распад и обособление всех сторон человеческого существа, существует лишь в опоре на текст, в свою очередь, обращенный лишь к рассудку. Одномерность западной художественной культуры с ее рассудочным и аналитическим характером должна преодолеваться обращением к иероглифу, который обладает синестетическим эффектом, то есть воздействует на все чувства сразу. Именно иероглиф, который Эзра Паунд характеризовал как «эмоциональный и интеллектуальный комплекс в единый миг», должен был выступить моделью для новых художественных языков. Иероглиф мог быть обращен к рассудку, но в своих изобразительных характеристиках, своим характером своеобразной «картины» обладал способностью воздействовать также и на чувственное восприятие. Кроме того, для Паунда изобразительные черты иероглифа несли в себе черты «древних метафор», чем не обладало фонетическое письмо, в то время как иероглиф мог заключать в себе более чем одно

значение. Характерно, что и Паунд и Эйзенштейн заблуждались, когда учитывали пиктографические значения иероглифов, поскольку, как пишут востоковеды, эти значения при чтении и письме не учитываются.

Но здесь важно то, если делать обобщающее заключение, что для художников, писателей и режиссеров авангарда были важны не сами по себе произведения традиционного искусства или определенные элементы восточных культур, а то влияние, которое они оказывали на интенсификацию их собственной творческой мысли. Действительно, и для Паунда, и для Эйзенштейна, и для Арто было не важно, насколько их представление об иероглифе соответствует научным концепциям современных востоковедов, главное, что иероглиф предлагал им ту художественную модель, которая позволяла решать им их собственные творческие задачи.

В целом подобной моделью для европейских художников предстал и весь традиционный Восток. Как Восток неоднороден по своей структуре, так же неоднородно и его восприятие в западноевропейской культуре. В настоящей работе было показано, что внутри европейской культуры существовали различные субкультуры, каждая из которых предлагала свое видение Востока. Причем спектр оценок простирался от радикального неприятия восточной культуры до восторженного желания пойти в ученики к восточным Учителям. При этом говорилось, что в западной культуре сложился своеобразный дискурс о Востоке, или иными словами, совокупность того, как и что следует говорить и писать о Востоке. В принципе западный научный и художественный дискурс представляет собой набор мифологизированных штампов о Востоке, проистекающий из набора определенных качеств, будто бы присущих самому понятию «восточности». Здесь к месту будет разговор о «восточной ментальности» и о «восточной деспотии», о «восточной роскоши» и «восточной жестокости», о «восточной чувственности» и т.д. Нельзя сказать, что научному и художественному дискурсу Запада о Востоке присущ только негативный взгляд, но он занимает и там, и там значительное место. Восток в западноевропейской культуре предстает в качестве образа Иного, радикально Чуждого, на который Запад проецирует свои страхи и вожеления. Все то, что запрещено и неприемлемо в своей культуре, помещается на Восток, но также и то, что желанно и востребовано. Отсюда такое многообразие образов Востока в культуре Запада.

Что касается художественной культуры, то она, в силу большей чувствительности, чем наука к мифу, с большим разнообразием воплотила западный дискурс о Востоке. Восток для искусства Запада – притягательное пространство Танатоса и Эроса, куда так хочется попасть, но откуда невозможно вернуться. Кроме того, это пространство, куда бежит западный

художник от ненавистной ему цивилизации машин и всеобщей продажности. При этом воображаемый Восток для европейского художника оказывается значительно важнее Востока реального. Европейский художник ищет на Востоке не искаженных и окарикатуренных модернизацией черт собственной цивилизации, а чего-то неведомого и невозможного на Западе: подлинных приключений, опасности, экзотической любовной страсти, эзотерики, глубин духовности. Но когда на Востоке, вступившем на путь модернизации, он находит, как ему кажется, лишь жалкие подобию западной цивилизации, он создает свой Восток, Восток мифологических образов, существующих лишь в тексте художественного произведения.

В целом традиционный Восток порождает в западной культуре многообразный спектр оценок, который довольно сложно привести к общему знаменателю. Можно даже говорить о своеобразных полюсах восприятия Востока в культуре Запада, простирающихся, как уже говорилось выше, от полного неприятия до подлинного восхищения и желания пойти в ученики. Связано это с теми внутренними изменениями, которые переживала западноевропейская культура в своем историческом развитии, предопределившими и характер оценок Востока.

Научное издание

**Гришин**

**Михаил Владимирович**

**МИФОЛОГИЗАЦИЯ  
ТРАДИЦИОННОГО ВОСТОКА  
В ИСКУССТВЕ И НАУЧНОЙ  
МЫСЛИ ЗАПАДА**

Редактор

Е.В. Игошина

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 00.11.2013

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Уч.-изд.л. 25,25. Усл.-печ. л. 30,1

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5