

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Отделение гуманитарных наук Русской секции
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Центр тезаурологических исследований

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов
Выпуск 18

Под общей редакцией
профессора Вл. А. Лукова

Москва
2009

*Печатается по решению
Института фундаментальных и прикладных исследований
Московского гуманитарного университета*

Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов.
Вып. 18 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М. : Изд-во Моск.
гуманит. ун-та, 2009. — 87 с.

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

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

© Авторы статей, 2009.

© МосГУ, 2009.

*Вал. А. Луков,
Вл. А. Луков*

ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД И ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Постмодернизм выступил в конце XX века оригинальной системой организации гуманитарного знания. Система состояла в том, что именно системность гуманитарного знания отвергалась как помеха для выхода на новый уровень концептуализации. По видимости это парадокс, но такой, который охватил интеллектуальный мир, подобно эпидемии. При этом нельзя не видеть, что разрушающее воздействие постмодернизма на социально-гуманитарные науки возникло не как спланированная неким скрытым сообществом ученых акция. Вполне определенно в восхождении постмодернизма на научный Олимп проявилось стечение обстоятельств, каждое из которых в одиночку не несет в себе зерно кризиса основных положений наук о человеке, обществе, культуре. Более того, по одиночке они имели широкое признание в классической науке и в той или иной мере признавались как порождающие достаточно приемлемые для науки результаты.

Имели значение по крайней мере три обстоятельства.

Первое состоит в том, что к концу XX века цивилизация пришла к порогу информационного общества, а в отдельных странах перешла этот порог. В мире начали набирать силу процессы, которые были в зародыше представлены и в другие эпохи, но не имели столь большого значения. Таков, в частности, активный процесс структурирования сетевого общества. Социальные сети были всегда, но в конечном счете они подчинялись иерархической структуре общества и чаще всего иерархией и порождались, ее и поддерживали. В условиях принципиального изменения средств коммуникации сетевые структуры оказались фактически не управляемыми извне, из какого-то внешнего регулирующего центра (государства и т. п.). Так построены искусственно созданные информационные сети, так стало все более строиться и сообщество их пользователей, а при достижении критической точки — общество (сообщества) уже

и за пределами аудитории Интернета и других сетей. Это — новое явление в обществе, которое потребовало своего объяснения и понимания в формах научного знания.

Второе обстоятельство предопределено первым: изменения в обществе, а в последнее время и в перспективах человека как биосоциального существа, поставили в тупик науки, сформировавшиеся на почве уходящих в прошлое социальных практик, форм жизнедеятельности и в широком смысле — эпох. Контовский социологический проект (который в такой формулировке остается и сегодня в российском госстандарте высшего образования по предмету «Социология») был вдохновлен устанавливавшимся в странах Западной Европы *индустриальным* (по Конту, Спенсеру и другим позитивистам), а вовсе не *информационным* типом общества. Даже трансформированный последователями с учетом новых реалий, этот взгляд на общество, как, впрочем, и конкурировавшие с ним концепции, оставались в рамках своего времени. В итоге сложившаяся система научного знания в социально-гуманитарном его сегменте не могла не подвергнуться критическому пересмотру.

Третье обстоятельство — сам постмодернизм. По происхождению он — в общем-то довольно частная теория. Его исходное положение вполне приемлемо: оно связывает с вхождением общества в постиндустриальную эпоху, а культуры — в эпоху постмодерна изменение статуса знания¹. Но дальше проявляется тот ограниченный взгляд на научное знание, который так характерен для многих западных интеллектуалов: «Научное знание — это вид дискурса»². Если сразу обратить внимание на этот концептуальный стержень постмодернистской знаниевой парадигмы, то станет ясно, что лингвистический уклон в философии постмодернизма — вовсе не случайность. Можно даже сказать, что само это явление не столько философское, сколько лингвистическое, и задачи родоначальников постмодернистских концепций преимущественно и находятся в лингвистической сфере. Лиотар совершенно определенно указывает, что процедура его исследования состоит в том, чтобы «сделать акцент на языковых фактах, и уже в этих фактах выделить их прагматический акцент»³. Методом такого анализа он объявляет языковые игры, т. е. наименование по правилам. Отсюда и делается мост в прагматику: «... наблюдаемая социальная связь основана на речевых “приемах”»⁴. Точно так же выглядит исходная идея деконструкции у Ж. Деррида

¹ См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.–СПб. : Алетейя, 1998. С. 14.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 28.

⁴ Там же. С. 33.

и многие другие постулаты постмодернизма, выступающего в сущности именно как языковые игры.

Почему же теория лингвистического свойства, имеющая и предшественников в лингвистике (Ч. У. Моррис и др.), оказалась столь популярной, что на примерно три десятилетия оттеснила на задний план классику социально-гуманитарных наук и дискредитировала теории, казалось бы, несокрушимые? Думается, здесь и обнаружилась связь названных обстоятельств, возникших почти независимо друг от друга, но в известной последовательности: изменился мир — ранее сформированные знаниевые системы не позволяли уже в нем адекватно ориентироваться — частнонаучная гипотеза оказалась тут как нельзя более кстати и была превознесена как новейшее слово в науке. В этом превознесении, конечно, была жажда обновления всего корпуса научного знания, и многие глубокие наблюдения и трактовки М. Фуко, Р. Барта, Ж. Делёза, Ж. Бодрийера позволяли освободиться от рутинного пласта университетской образованности. Но вкупе с языковыми играми в научном сообществе принимались и идеи, отрицающие науку как особую форму общественного сознания, она теряла определенность понятий и их связей, уходила от осмысления закономерного и переставала быть *системой* знания, совершая, можно сказать, обратный путь тому, что некогда сформулировал Вольтер (он писал: «Под системой мы разумеем гипотезу; затем, когда эта гипотеза будет доказана, она превращается в истину»⁵). Гипотеза и становится в постмодернизме системой, точнее — замещает ее.

Постмодернистскую концепцию, при всем многообразии идей, высказанных нередко в яркой, даже захватывающей форме ее создателями по частям, в совокупности можно свести на уровне пафоса — к разочарованию в модернистском проекте (т. е. в культе современности в Новое и Новейшее время), а на уровне идей — к трем аксиомам постмодернистского подхода к исследованию культуры: 1) отрицанию нового (то, что кажется новым, слепо из кирпичиков старого); 2) отрицанию структуры (разделение на центр и периферию иллюзорно); 3) организация материала культуры происходит не через структуры, а через цепочки, их переплетения, конгломераты (коды, дискурсы, ризомы). Революционность этим мыслям придает предположение (ясно выраженное, например, у Р. Барта⁶), что все эти цепочки призваны скрыть борьбу за власть. Вспоминается Руссо, ворвавшийся в интеллектуальную жизнь Франции идеей, что науки и искусства нужны деспотам, чтобы сломить сопротив-

⁵ Вольтер. Философские сочинения. М. : Наука, 1988. С. 709.

⁶ См.: Барт Р. S/Z. М., 2001.

ление людей, что они «покрывают гирляндами цветов железные цепи, коими опутаны эти люди; подавляют в них чувство той исконной свободы, для которой они, казалось бы, рождены; заставляют их любить свое рабское состояние и превращают их в то, что называется цивилизованными народами»⁷. Так что постмодернизм в этом аспекте можно истолковать как неоруссоизм, что проливает дополнительный свет на его популярность.

Но, как это уже не раз происходило раньше, на смену столь тотальному разочарованию приходит разочарование в разочаровании. По мере того, как научный мир преодолевает постмодернистский кризис, теряет привлекательность и технология постмодернистского опровержения наук о человеке, обществе и культуре. Этот процесс в России идет медленно, но уже все более очевидна слабая эвристичность подходов постмодернизма для обобщений в социально-гуманитарной сфере. Разрабатываются другие концепции, некоторые из которых хоть и не имели целью дать альтернативу постмодернистским концепциям, но могут трактоваться и в этом ключе.

Среди таких концепций в последнее время получает распространение тезаурусный подход⁸ к анализу социальных и культурных явлений и процессов.

Если не только отметить факты манипулирования общественным сознанием, но и поставить вопрос о том, почему вообще можно им манипулировать, если сосредоточиться на том, как мир осваивается человеком, неизбежно встанет вопрос об особой, существующей объективно, субъектной организации гуманитарного знания, об особой ментальной структуре, которую в рамках тезаурусного подхода называют тезаурусом. Тезаурус — форма существования гуманитарного знания, он в слове и образе хранит, перерабатывает и воспроизводит часть действительности, освоенную социальным субъектом (индивидом, группой). Или иначе: тезаурус — это структурированное представление и общий образ той части социальной действительности и мировой культуры, которую может освоить субъект. Следует обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от общего к частному, а от *своего* к *чужому*. *Свое* выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим).

⁷ Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 12.

⁸ Наиболее детально этот подход охарактеризован в работе: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008.

Тезаурус обладает рядом черт, характерных особенностей, из которых в первую очередь нужно выделить неполноту любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры, его фрагментарность, непоследовательность по отношению к объективной логике развития, а отсюда — неповторимость тезаурусов. Единство тезауруса, несмотря на фрагментарность составляющих его элементов, обеспечивается субъективно (внутренняя логика), в частности, через единство личности. Система знания составляющего тезаурус, иерархична, движется от «своего» как ядра к «чужому» как к периферии (чем дальше от центра — тем более размытой и туманной), но это движение произвольно, поскольку тезаурус обеспечивает субъекту способность ориентироваться в окружающем мире, т. е. в своем существе направлен на взаимодействие с другими людьми, вещным и символическим миром. Здесь особую роль играет встроенная в тезаурус система ценностей, которая формирует определенный образ реальности и пути его социального конструирования (творческого пересоздания, переосмысления и т. д.). Существенно, что в этом конструировании используются тезаурусные фрагменты, которые могут иметь длительную историю и переходить из поколения в поколение как результат социализации и освоения мировой культуры.

Тезаурус — знаниевая система, но в силу своей направленности на обеспечение ориентации субъекта в окружающем социальном и культурном пространстве, он через механизмы оценивания, отбора, систематизации, исключения выстраивает поведение субъекта, приобретает над ним власть в упорядочении его реакций, канализации его энергии и т. п. В этом смысле тезаурус объективизируется, материализуется в фактах деятельности.

Тезаурус, вопреки отрицанию постмодернистами объективности любой структуры, имеет отчетливую структуру. Может быть выстроена семиступенчатая «пирамида тезауруса», где с каждой ступенью, начиная снизу и двигаясь вверх, связывается определенный круг наиболее фундаментальных проблем, которые решает человек в течение жизни: 1 ступень — проблемы выживания; 2 ступень — проблемы распространения, рождения детей, семьи, секса; 3 ступень — проблемы власти, иерархической организации общества; 4 ступень — проблемы коммуникации на уровне чувств (любовь, дружба, ненависть, зависть и т. д.); 5 ступень — проблемы коммуникации на уровне диалога, высказывания, письма и т. д.; 6 ступень — проблемы теоретического осмысления действительности; 7 ступень — проблемы веры, интуиции, идеала, сверхсознания.

Низшие ступени характеризуют почти каждого индивида, верхние — далеко не всех. Такое представление о структуре тезауруса весьма эв-

ристично. Например, это объясняет, почему в литературе, представляющей собой результат вполне осознанной деятельности и воплощающей в слове предпочтения и ожидания все более расширяющейся читательской массы, такое огромное место занимают проблемы выживания, жизни и смерти, самоубийства, насилия, войны, жестокости (что нашло отражение в жанре трагедии, популярнейшем у древних греков, в жанрах детектива, хоррора — литературы ужасов, триллера, популярнейших в массовой культуре XX века, и т. д.). Чуть менее популярны проблемы второй ступени. Литература, отражающая проблематику высших ступеней «пирамиды тезауруса», неизбежно ориентирована на «посвященных», на духовную элиту общества, но именно эта литература, обладающая мощным воспитывающим воздействием, развивающая духовные устремления человека, прежде всего становится классикой — и тем самым основным предметом изучения истории литературы как научной дисциплины. Но при этом классика почти всегда обращается и к материалу нижних ступеней «пирамиды тезауруса», иначе духовно ориентированной литературе грозит участь остаться литературой тайных учений, эзотерической (для узкого круга посвященных).

Другая структурная характеристика тезауруса — выделение его центра и периферии. Из выше сказанного вытекает, что центр тезауруса образует «свое», тогда как периферию образует «чужое», кроме того, на границе тезауруса есть и зона «чуждого», как абсолютно неприемлемого для субъекта. Как видим, тезаурус составляет систему ценностей и ценностных ориентаций. Его структура включает в себя концепты, а также наиболее устойчивые из концептов — константы (к которым могут быть отнесены «вечные образы» мировой культуры, мифы и другие прочные ментальные конструкции). Совокупность гуманитарных констант и постоянных образов составляют культурную картину мира, находящуюся в самом центре тезауруса, во многом определяющую глубинную (нередко скрытую) сущность субъекта.

Тезаурусное исследование субъекта вовсе не похоже на произвольность постмодернистских штудий, потому что исходит из существования объективной, измеряемой научными методами стороны тезауруса. И здесь могут быть осуществлены самые настоящие открытия, не получаемые иначе, как тезаурусным анализом. Особенно это показательно в сфере социологии. Так, недавно было доказано, что если тезаурус молодежи, тесно связанных с современной техникой и испытывающих большое влияние глобальных систем коммуникации, вбирает в себя это влияние, что проявляется в стиле жизни и т. д., то находящаяся в центре тезауруса картина мира остается фактически не затронутой, по-

разительно стабильной, позитивной, с ярко проявленными качествами любви к природе, к Родине, к семье и т. д., даже в условиях социальной аномии⁹.

Значимы и достижения в использовании тезаурусного подхода в области филологии¹⁰. Они становятся особенно заметными, так как, с одной стороны, постмодернизм литературоцентричен, т. е. здесь одно и то же поле для проведения исследований, примеры из одной и той же области и т. д., а с другой стороны, отечественное литературоведение понесло большие утраты в области методологии, которая последние годы мало развивалась, скорее ориентируясь на видные фигуры западного постмодернизма, чем на собственную научную и литературно-критическую традицию.

Наконец, тезаурусный подход позволяет вполне объективно охарактеризовать сам постмодернизм, его истоки, сильные и слабые стороны, рассмотрев его как коллективный тезаурус, выделив центр и периферию этого тезаурусного образования, его топику, динамику и энергетику (если воспользоваться терминами З. Фрейда). Ведь постмодернизм осваивается в культуре по тем же правилам, как и любое другое интеллектуальное явление.

⁹ См.: Луков А. В. «Картины мира» молодежи как результат культурной социализации в условиях становления глобальных систем коммуникации: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2007; Русанова А. Г. Особенности культурной идентичности студентов в областном центре России : Дис... канд. социол. наук. М., 2007; Биченко И. Г. Ценностные ориентации студентов российских вузов в условиях социальной аномии: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2009.

¹⁰ См.: Вершинин, И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации. М., 2005; Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М., 2008; и др.

КОНЦЕПЦИЯ ТЕЗАУРУСА В СОЦИОЛОГИИ КАК ОСНОВАНИЕ ДЛЯ АНАЛИЗА ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ ГОРОДСКИХ ПОДРОСТКОВ

Тезаурус-словарь традиционно используется в лингвистике в качестве некоторой универсальной системы, обеспечивающей хранение коллективного (для того или иного социума) знания о мире в вербальной форме. В отличие от других словарей в тезаурус-словаре это знание хранится в структурированной форме, отражающей наши представления о «структуре мира». Впервые термин «тезаурус» применил еще в XIII веке Брунетто Латини, озаглавив так свою систематизированную энциклопедию. В лингвистике термин «тезаурус» использовал Л. В. Щерба в первом исконном значении этого термина — «хранилище», «сокровище», применительно к так называемому словарю употреблений, то есть словарю, который фиксировал по возможности все контексты, в которых встречается данное слово. Второе значение этого термина связано с имеющим широкую известность словарем «Тезаурус» Роже. В этой трактовке термин «тезаурус» обозначает определенный способ организации, расположения лексического состава в словаре¹¹. Третье значение термина «тезаурус» связано с всеобщим признанием такого способа организации лексического состава, которая позволяет экономно «моделировать мир». С этой точки зрения, тезаурус-словарь представляет собой «систематическое упорядочение лексики какой-либо научной или технической области»¹².

Согласно Ю. Н. Караулову, общеязыковой тезаурус, фиксируя в структуре и взаимоотношениях своих рубрик, разделов, зон, областей широкие возможности невербального соединения идей (Локк), обеспечивает учет человеческих ценностей»¹³. Еще более широкое толкование термина «тезаурус» находим у Г. Г. Воробьева: «В словаре русского языка тезаурусу более всего соответствует одно из значений слова мир: например, мир подростка, мир робота»¹⁴.

В свою очередь, Б. М. Величковский оперирует понятием «субъективный тезаурус», понимая под ним «то организованное знание, которым обладает субъект о словах и других вербальных символах, об их

¹¹ Каменская О. Л. Текст и коммуникация. М.: Высшая школа, 1990. С. 101.

¹² См. там же.

¹³ Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981.

¹⁴ Воробьев Г. Г. Теория тезаурусов в анализе коммуникаций // Семиотика и информатика. М. 1979. Вып. 11. С. 3.

значениях, об отношениях между ними, и о правилах, формулах и алгоритмах, используемых для манипулирования этими символами, понятиями и отношениями»¹⁵.

В рамках данного исследования применяется концептуальный подход, который в настоящее время выступает как методологическая инновация и может показаться дискуссионным. Это социологическая концепция тезауруса Вал. А. Лукова, где тезаурус трактуется как ценностно-ориентационный комплекс, в том числе применительно к социализации. Кроме того, метод, предложенный Вал. А. Луковым, с целью повышения формализации, дополнен алгоритмами и моделями, привлеченными из разработок в области искусственного интеллекта. Опыт применения тезаурусной гносеологической модели в изучении ценностных ориентаций городских подростков дает чрезвычайно интересные результаты.

В условиях парадоксальной реальности современного общества при исследовании тех или иных социальных явлений, особенно применительно к такому сложному, подвижному и «трудно уловимому» объекту, как молодежь и подростки, достаточно сложно руководствоваться исключительно «принципами субстантивизма, на которые опиралась сложившаяся традиция исследований по социологии молодежи»¹⁶.

Действительно, вряд ли целесообразно рассматривать социальный мир «...как совокупность субстанций (Государство, Нация, Народ, Класс, История и т. д.), которым приписывается способность ставить и реализовывать собственные цели...»¹⁷ и воспринимать такие теоретические конструкты как «культура», «структура», «социальные классы» или «способы производства» как реальности, обладающие социальной эффективностью и способные непосредственно воздействовать на практику»¹⁸.

Мы полагаем, что представления о молодежи, как целостной социальной группе, имеющей осознанные общие цели и способной их реализовывать, а также о выраженной социальной субъектности молодежи, в значительной мере являются исследовательским конструктом, укладываемым в рамки названного выше субстантивистского подхода.

¹⁵ Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. М., 1982.

¹⁶ Левичева В. Ф. Молодежь как социально-культурное событие российского общества // Молодежь и общество на рубеже веков: Междунар. науч. практич. конф., 20–21 окт. 1998 г.: Секция «Будущее России и молодежь: к новой концепции молодежной политики». Ч.1. М., 1998. С. 41.

¹⁷ Бурдые П. Практический смысл / Пер. с фр. Н. А. Шматко (общ.ред. и послесл.). СПб.: Алетейя, 2001. С. 102.

¹⁸ См. там же.

Тем не менее, они ложатся в основу многих современных исследований и в результате получаем ряд обобщений, которые далеко не всегда способствуют прозрачности объекта и предмета исследований.

Особенно ярко просматриваются преимущества данной концепции, когда речь идет о социализации подростков.

Многообразие каналов интеграции подростков в общество возрастало и продолжает возрастать. Появляются различные модели и формы как школьного, так и пост-школьного образования, включая домашнее образование. Формируется специфический подростковый рынок труда, создаются новые способы первичного трудоустройства подростков. Семейно-брачные отношения, в условиях которых воспитываются подростки, также демонстрируют все большее многообразие форм. В результате «жизненные траектории поколения все больше и больше приобретают характер индивидуальных биографических траекторий и утрачивают свойства общесоциальных моделей...»¹⁹. Соответственно, в западной социологии увеличился интерес к изучению жизненных стратегий. «...В мировой практике появляется новая методологическая стратегия комбинирования данных массовых количественных исследований с изучением единичных случаев, отдельных типичных жизненных траекторий, на основе которых массовидные тенденции социального взросления анализируются более углубленно»²⁰.

Тезаурусный подход дает новые средства для понимания и описания социализации подростков и особо раскрывает проблему динамики ценностей. При сравнительном анализе данных нашего исследования и мониторинга²¹, проведенного в Институте молодежи в 1999 г., очевидно, что в иерархии ценностей подростков быстро произошли значительные изменения. Но в своем классическом понимании процессов социализации, эти процессы служат для усвоения образцов поведения, социальных норм и ценностей, необходимых для успешного функционирования индивида в обществе. Поэтому закономерны вопросы, которые ставят в своей работе Вал. А. Луков и Вл. А. Луков²²: 1) как процессы усвоения образцов могут потерять воспроизводимость; 2) чем руководствоваться в ситуации социальной аномии при интерпретации образцов поведения, норм и разделяемых в обществе ценностей; 3) дискуссионно

¹⁹ Jones G. From Dependency to Citizenship? Transition to Adulthood in Britain. Workshop «Longitudinal Strategy in Youth Study». М., 1991.

²⁰ Evans K. Becoming Adults in England and Germany. 1992.

²¹ Гришина Е. А. Российская молодежь: проблемы гражданской идентичности. М., 1999.

²² Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. С. 550.

и представление об успешности личности: разные социокультурные ареалы предлагают разную трактовку.

Тезаурусная гипотеза социализации, которую предлагают исследователи Вал. А. Луков и Вл. А. Луков, включает в себя четыре положения:

1. Принимается утверждение, что индивидуальные тезаурусы строятся в рамках социализационного процесса из элементов тезаурусных конструкций.

2. Это освоение основывается на возможности выбора из тех тезаурусных конструкций, которые имеют хождение в социальном окружении индивида.

3. Тезаурусные конструкции и их генерализация в актуализируются или теряют актуальность как в силу объективных обстоятельств, так и под давлением субъективного определения ситуации.

4. Социализационные практики обеспечивают передачу и актуальных, и неактуальных тезаурусных конструкций, из которых строятся тезаурусы.

В кандидатской диссертации социолога А. В. Лукова утверждается, что «"картина мира" и есть сердцевина культурной социализации молодежи, когда от старших поколений передается младшему поколению прежде всего духовный опыт, а молодежь, в свою очередь, активно осваивает вековые культурные ценности»²³.

В картинах мира, по мнению А. В. Лукова, «отражается результат двух разнонаправленных действий: одно идет от системы образования (в широком смысле, включающем обучение и воспитание в семье, школе), другое — от повседневных практик взаимодействия молодого человека с глобальными системами коммуникации»²⁴.

При анализе структуры ценностных ориентаций российских подростков мы обращались к модели, предложенной в работе А. И. Ковалевой и Вал. Лукова «Социология молодежи»: *Тезаурусная модель ориентирована на полную систематизацию знаний и установок в той или иной области жизнедеятельности, позволяющий в ней ориентироваться*²⁵.

²³ Луков А. В. «Картины мира» молодежи как результат культурной социализации в условиях становления глобальных систем коммуникации: Дис. канд. соц. наук. М., 2007. С. 105–106.

²⁴ Луков А. В. Тезаурус молодежи в условиях власти СМИ (социологический аспект) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук: спец. Выпуск «Актуальные проблемы гуманитарных наук». 2006. №1. С. 197–203.

²⁵ Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М.: Социум, 1999. С. 128.

В информационных системах «..для описания какой-либо предметной области всегда используется определенный набор терминов, каждый из которых обозначает или описывает какое-либо понятие или концепцию из данной предметной области. Совокупность терминов, описывающих данную предметную область, с указанием семантических отношений (связей) между ними является тезаурусом. Такие отношения в тезаурусе всегда указывают на наличие смысловой (семантической) связи между терминами»²⁶.

В информатике тезаурус понимается как «полный систематизированный набор данных о какой-либо области знаний, позволяющий человеку или вычислительной машине в ней ориентироваться». В настоящем исследовании автор опирается на эту трактовку тезауруса, которая относится к сфере моделирования предметной области (МПО²⁷). В нашей работе в качестве предметной области выступают ценностные ориентации подростков. Только ценностные ориентации определенной группы, но не мировоззрение в целом, могут претендовать на определение «полный систематизированный набор данных о какой-либо области знаний», позволяющий человеку или компьютеру в ней ориентироваться.

Структуры МПО, как и тезаурусы, преимущественно используются в области информатики, служат для построения искусственных языков и искусственного интеллекта. Синтез социологии и информатики позволил формализовать изучаемую нами область и создать алгоритм исследования.

Совсем не случайно мы так акцентируем внимание на МПО. Без нее пришлось бы иметь дело со всей системой знаний, и это с самого на-

²⁶ Нгуен М. Х., Аджиев А. С. Описание и использование тезаурусов в информационных системах, подходы и реализация. Электронные библиотеки, 2004, том 7, выпуск 1. <http://www.elbib.ru/index.phtml?page=elbib/rus/journal/2004/part1/na>

²⁷ МПО — это семантически структурированное отображение сущностей реальной задачи в Базе Знаний. Основные свойства модели: Построение Единого Информационного Пространства для всех задач; Хранение не только данных, но и метаинформации, обеспечивающей интерпретацию сущностей; Мощный язык описания знаний, с широкими выразительными возможностями, для адекватного представления сложных сущностей и их взаимосвязей; Построение открытых и динамических описаний, не зависящих от прикладных алгоритмов, что обеспечивает высокую адаптивность и развиваемость системы; Наличие средств статического и динамического связывания различной информации; Представление на уровне системы различных иерархических взаимосвязей с мощными средствами их обработки (наличие системных иерархий Общее-Частное и Часть-Целое); Мощные средства поддержки целостности и непротиворечивости информации. Обеспечение семантической проверки информации при внесении ее в модель; Возможность повторного использования разработанных моделей или их фрагментов для решения других задач.

чала исключило бы возможность продвижения к какому-либо прикладному результату.

Таким образом, тезаурус на пересечении полей социологии и информатики получает следующее значение: это *максимально полный объем знаний, организованных по тематическому принципу с отражением определенного набора базовых семантических отношений*.

Начальные этапы определения системы знаний связаны с увязыванием наиболее общих понятий. Именно эти общие элементы используются в универсальном Тезаурусе, поскольку его содержание проецируется на все общекультурное ядро текущей системы знаний.

По мнению специалистов, сегодня тезаурус из всего спектра возможностей «...чаще всего используется для отражения лексики просто потому, что она задана в знаковом виде и относительно просто поддается систематизации. В идеале тезаурус можно использовать и в иных сферах знания, но это еще долго будет трудновыполнимо. Проблема в том, что полноценная МПО возможна только для областей, знания, которые достаточно формализованы, — а таких, как известно, не так уж много, поскольку они ограничены точными науками и хорошо математизированными разделами техники»²⁸. Совсем плохо дело обстоит с гуманитарными науками, в которых далеко не каждое понятие определяемо формально через другие, а из тех, которые определяемы, не для каждого удастся построить активную модель.

В то же время востребованность систематизации знаний непрерывно растет. И социологи, так или иначе, систематизируют знания даже в таких достаточно абстрактных категориях, как ценностные ориентации. Поэтому актуальна особенность МПО: при отражении в МПО фрагмента знаний *частичная информация о нем должна автоматически дополняться выводами*²⁹, переводящими все доступные знания и информацию из имплицитных в эксплицитные.

Но отражение действительности через понятия может быть неадекватным даже там, где, казалось бы, существует полная и точная система измерений. В нашей системе знаний лишь относительно небольшая зона может претендовать на пригодность для МПО. И, с удалением от нее, понятия и отношения между ними становятся все более размытыми и все хуже поддающимися формализации. Следовательно, озвученная концепция построения тезаурусов наталкивается на естественное пре-

²⁸ Нариньяни А. С. Кентавр по имени ТЕОН: Тезаурус + Онтология // Межд. семинар «ДИАЛОГ'2001». Аксаково, Июнь 2001, Том 1. С. 199–154.

²⁹ Правила вывода собирают (кодируют) некоторую совокупность фактов и осуществляют потенциальную замену сложного на простое (или удобное).

пятствие: почти повсеместное отсутствие формы МПО. С другой стороны, сама концепция тезауруса сомнению не подвергается.

Естественно, что МПО ценностных ориентаций подростков не ограничивается самым поверхностным слоем — наименованием тех или иных ценностных ориентаций: существуют многие десятки (скорее даже сотни) концепций моделей ЦО, различающихся полнотой охвата основных компонентов и законченностью проработки каждого из них.

А. Нариньяни отмечает, что «переводить доступные знания и информацию из имплицитных в эксплицитные, возможно только в идеальной МПО для полностью формализуемых областей». Однако *комплекс понятий* (онтология) имеется для любой области, иначе эта область просто не существовала бы в нашем сознании. Именно такой комплекс, с одной стороны, является скелетом МПО, а с другой, — может и должен выступать в качестве основы структуры ценностно-ориентированного Тезауруса, отмечает А. Нариньяни. Таким образом, складывается треугольник, отражающий соотношение: *МПО — Онтология*³⁰ — *Тезаурус*. В этой схеме онтология³¹ оказалась общей частью МПО и тезауруса. Это означает, что полноценный Тезаурус невозможен без Онтологии в самой основе его организации. Потому, что она, хотя бы в самой наивной форме, является скелетом всякой системы данных и/или знаний.

Специалисты в сфере разработок искусственного интеллекта отмечают, что широко используемые иерархические структуры применяются не потому, что такова суть организуемого пространства, а из-за невозможности отражения всех измерений этого пространства на бумаге. Именно поэтому и универсальные тезаурусы строятся сегодня на основе

³⁰ В информатике онтология — это попытка всеобъемлющей и детальной формализации некоторой области знаний с помощью концептуальной схемы. Обычно такая схема состоит из иерархической структуры данных, содержащей все релевантные классы объектов, их связи и правила (теоремы, ограничения), принятые в этой области. Этот термин в информатике является производным от древнего философского понятия «онтология». Общие онтологии используются для представления понятий, общих для большого числа областей. Такие онтологии содержат базовый набор терминов, тезаурус, используемый для описания терминов предметных областей.

³¹ Информационные онтологии создаются всегда с конкретными целями — решения конструкторских задач; они оцениваются больше с точки зрения применимости, чем полноты (что отличает их от принятого понимания в философии). Обычно онтологии состоят из: экземпляров (они могут представлять собой физические объекты (люди, дома); понятий (это абстрактные группы или наборы объектов); атрибутов (атрибут имеет, по крайней мере, имя и значение, и используется для хранения информации, которая специфична для объекта и привязана к нему) и отношений (важная роль атрибутов заключается в том, чтобы определять зависимости (отношения) между объектами онтологии).

иерархической рубрикации, которая является естественной для книжного издания, но не адекватна в реальных предметных областях. Возможность формирования более сложной организации информации до последнего времени была ограничена, и только развитие виртуального ассоциативного пространства в компьютере позволяет создавать хранилища данных и знаний, в том числе и Тезаурусы, организованные на основе адекватных Онтологий.

По утверждению М. Нгуена и А. Аджиева³², основным отношением (связью) между терминами в тезаурусе является связь между более *широкими* (более выразительными) и более *узкими* (более специализированными) понятиями. Часто выделяют два подвида этого отношения:

- Один термин обозначает понятие, являющееся частью понятия, обозначаемого другим термином (например, «наука» и «математика», «математика» и «теория чисел»);
- Один термин обозначает элемент класса, обозначаемого другим термином («горные районы» и «Кавказ»).

Помимо вышеописанных, между терминами могут существовать также и другие, *ассоциативные связи*, если понятия, обозначаемые этими терминами, как-либо связаны между собою по своему смыслу.

Тезаурус часто содержит *комментарии* к терминам, раскрывающие для пользователя смысл термина, а также поясняющие, как следует его использовать.

Тезаурусы применяются, прежде всего, для классификации и поиска информационных ресурсов. При этом каждому ресурсу при классификации могут быть сопоставлены одно или более понятий, описываемых терминами в тезаурусе, а пользователь, осуществляющий поиск, может по тезаурусу найти интересующие его понятия в данной предметной области, а также все характеризующие их термины. То есть на основе связей тезауруса происходит расширение поискового запроса (расширение слов запроса синонимичными, более общими или более частными по смыслу терминами). Навигация по связям тезауруса помогает четче сформулировать сам запрос.

Проблему можно представить следующим образом: существует предметная область ценностного поля подростков, обладающая своей внутренней структурой. Существует массив информации, описывающий эту область, весьма обширный. Есть задачи, для которых требуется некоторая, вполне определенная, информация о данной предметной обла-

³² Нгуен М. Х., Аджиев А. С. Описание и использование тезаурусов в информационных системах, подходы и реализация. Электронные библиотеки. 2004. Т. 7. Выпуск 1. <http://www.elbib.ru/index.phtml?page=elbib/rus/journal/2004/part1/NA>

ти. Но ее поиск представляется невозможным по ряду причин: низкий уровень формализации, огромная трудоемкость. Следовательно, очевидна необходимость модели, в рамках которой возможно осуществлять информационный поиск и анализ. Любая модель строится на основе формальной структуры предметной области. Такая структура задается тезаурусом.

Существует ряд тезаурусов, основная задача которых не индексация ресурсов, а их классификация. В этом случае основными объектами таких тезаурусов (классификаторов) выступают не термины, а понятия (рубрики), и, часто, идентифицирующие их уникальные идентификаторы (коды классификации).

По мнению М. Нгуена и А. Аджиева, структура классификатора соответствует структуре обычного тезауруса, поскольку связи между его рубриками по смыслу те же, что и между терминами тезауруса, и классификатор является его частным случаем. Однако при классификации в соответствие ресурсам ставятся не термины, а обозначаемые ими понятия. Потому в схеме данных информационной системы понятия тезауруса должны быть выделены в самостоятельные объекты. Это означает, что такая схема должна иметь структуру, отличную от стандартов, в которых понятия не выступают отдельными объектами, а есть лишь термины и связи между ними. В то же время, схема должна позволять работать с тезаурусами, описанными в соответствии с этими стандартами, т.е. быть совместима с ними.

Социологическая трактовка тезауруса — по определению Вал. А. Лукова — основывается на следующих его свойствах:

1. По определению тезаурус характеризует полнота, это свойство позволяет захватывать не только реальность, но и предположение о реальности. Но в то же время тезаурусу присуща избирательность.

2. Тезаурус как система имеет целью ориентацию в пространстве, поэтому это не хаотическое нагромождение сведений и готовностей, а иерархическая система. Иерархия в его пределах строится не от общего к частному, а от «своего» к «чужому». Все новое, чтобы занять место в тезаурусе, должно быть освоено и стать «своим». В тезаурусе знания сплавлены с установками и существуют по законам ценностно-нормативной системы.

Общая схема конструирования социальной реальности в тезаурологической концепции социологии молодежи Вал. А. Лукова включает: 1) адаптацию к условиям среды; 2) достраивание реальности; 3) переструктурирование условий среды. И, как отмечает Вал. А. Луков, задача не в том, чтобы остановиться на хорошо различимых поведенческих,

символических, телесных и вещных комплексах, но и изучить «внутренние» стороны тезауруса (социальная идентификация и пр.).

Процесс анализа ценностных ориентаций (по аналогии с этапами, применяемыми в области искусственного интеллекта³³ для построения тезаурусов) схематично представляется состоящим из следующих этапов:

А. Определение границ предметной области, для чего необходимо иметь достаточно конкретную — хотя бы интуитивную — ее модель.

В. Формирование базы ценностей (БЦ), достаточно полно эту область покрывающих.

С. Извлечение из БЦ максимально полного словника³⁴.

Д. Разделение словника на понятийные ценности БЦ1 и прочие, БЦ2, связанные с телесными, стилистическими и другими особенностями данной сферы.

Е. Формирование на основе БЦ1 «инвентарного списка» понятий данной предметной области, сопоставляемых элементам БЦ1.

Ф. Классификация элементов списка понятий в соответствии с базовыми семантическими категориями: объект, процесс, событие, свойство, значение и т.п.

Г. Установление между элементами списка понятий отношений из базового набора семантических отношений: часть — целое, частное — общее, объект — свойство и т. п.

Н. К этому этапу мы сформировали основу онтологии (ОН), к которой предстоит добавить компоненты (сущности и отношения), специфические для данной предметной области, для того, чтобы онтология в первом приближении была готова.

³³ За основу взят алгоритм А. С. Нариньяни, описанный в работе: Нариньяни А. С. Указ. соч.

³⁴ Перечень слов, расположенных в алфавитном или систематизированном порядке, составляемый в процессе работы над словарем или энциклопедией. При подготовке словника энциклопедии, он представляет собой оглавление издания, отражающее его структуру и профиль. При составлении словника производится отбор терминов и устанавливается соотношение объемов разделов и отдельных статей, выделяется цикл статей, разрабатывается система ссылок. С работой над словником тесно связано планирование помещения библиографии, иллюстраций, карт и другого дополнительного материала. При ограниченном объеме издания словник используется для планирования заданного объема. Издание энциклопедии обычно начинается с составления *тематических* словников по разным отраслям знаний, имеющих рубрификацию от общих понятий до частных терминов. На основе сводного тематического словника составляется общий *алфавитный* словник всего издания. Для включения в энциклопедию новых терминов в процессе работы, при составлении словника закладывается резерв количества статей.

I. Теперь каждому элементу полного словника можно сопоставить один или несколько компонентов ОН, что позволяет установить синонимию и другие важные для будущего Тезауруса характеристики и отношения, создав основу тезауруса и выстроив ее взаимосвязь с онтологией.

J. Полнота тезауруса обеспечивается дальнейшей работой социологов, расширяющих словник БЦ за счет ценностного багажа, субкультурных и возрастных особенностей, профессиональных знаний (терминология, практики т. п.).

Такая схема приемлема теоретически, но для ее практического использования необходима технология, способная обеспечить эффективное «массовое» производство ценностно-ориентированных онтологий и тезаурусов.

Анализируя поведенческие особенности подростков, выборы, которые совершаются в этом возрасте, можно говорить о том, что любой подросток в любой культуре имеет ограниченное число проблем, которым должен найти решение. Это парафраз известного постулата Флоренса Клакхона: «Имеется ограниченное число общих человеческих проблем, которым все люди во все времена должны найти какое-то решение. Несмотря на разнообразие решений этих проблем, они не случайны, и число их ограничено; речь идет об определенных вариантах внутри ряда возможных решений»³⁵. Ф. Клакхон писал эти слова применительно к целям поиска различий в ценностях культур, выдвигая одновременно тезис о наличии в них неких универсальных критериев, позволяющих сравнивать и анализировать. Как было сказано выше, онтологии в информатике — это попытка всеобъемлющей и детальной формализации некоторой области знаний с помощью концептуальной схемы. Общие онтологии используются для представления понятий, общих для большого числа областей. Такие онтологии содержат базовый набор терминов, тезаурус, используемый для описания терминов предметных областей. В нашем случае общие онтологии состоят из понятий: *мировоззрение, мораль, ценностные ориентации, толерантность, повседневные практики, телесность, ценности*.

Тезаурусы — это определенная модель взаимосвязей понятий в сознании подростков. В настоящую модель универсальных ценностно-ориентированных тезаурусов подростков входят конкретные онтологии: *страна, любовь, будущее, родители, время, семья, значимый другой,*

³⁵ Kluckhohn Fl., Strodtbeck F.L. Variation in Value Orientations. Evenston, Ill, Elmsford, N. Y.: Row Peterson, and comp., 1961. P. 10.

труд, жизнь другого, секс, среда, друзья, материальные блага, гендерные роли, независимость, уважение, успех и страх.

Соответственно, в рамках тезаурусного подхода особое внимание мы уделяем именно онтологиям.

Обобщая результаты исследования, можно отметить, что междисциплинарный подход на стыке информатики и социологии в рамках данной теории тезаурусов позволяет максимально приблизиться к социальным реалиям подростков, увидеть целостную картину их ценностных ориентаций и вычленил различные модели и типы культурных тезаурусов, которые распространены в подростковой среде.

СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ПОЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДЕКАДАНСА

Прежде чем подойти к рассмотрению сексуальности и гендера в декадентском искусстве, попытаемся хотя бы в общих чертах обрисовать культуру декаданса. Декаданс есть не просто направление или определенное течение в литературе и искусстве конца XIX века. В своей работе «Декадентское воображение» Жан Пьеро не случайно, говоря о европейской культуре *fin de siècle*, называет ее декадентской эрой. Декадентское умонастроение³⁶ пронизывает всю европейскую культуру конца века. Достаточно бросить взгляд на философию, искусство, живопись, той эпохи чтобы увидеть, что многие интеллектуалы, поэты, художники второй половины XIX — начала XX века, которых никак нельзя назвать декадентами выражают вполне декадентские идеи. Так, забегаая немного вперед, надо отметить, что схожие и вполне декадентские мысли о женщине можно найти у таких авторов, как Шопенгауэр, Ницше, Бердяев, Вейнингер. Прерафаэлиты, мироискусники, голуборозовцы, Бердслей, Моро, Пюви де Шаван, Климт, Врубель, Борисов-Мусатов у всех у них, несмотря на различие стилей и взглядов, есть нечто общее, все они, так или иначе, отразили в своих полотнах мотивы декаданса. Поэты от Бодлера до д'Аннунцио и от Блока и Анненского до Сологуба и Гумилева, из которых, разве что Сологуба можно назвать декадентом воплотили в тот или иной период своего творчества идеи декаданса.

В первую очередь, декаданс — это не кризис искусства, а искусство, отражающее кризисное состояние культуры. Как утверждает В. М. Толмачев, декаданс есть скорее «символ переходности, воплощение амбивалентности, парадоксальности культуры, разрывающейся между прошлым и будущим»³⁷. Декаданс не есть явление сугубо отрицательное, как его часто и во многом безосновательно считают. Скорее это попытка избавиться от «культурной накипи» прошлых эпох, ее говоря языком Ницше «антикварности». Это не есть нигилизм и «бунт ради

³⁶ Об умонастроении и основных мотивах декаданса написано довольно много, поэтому я лишь вкратце перечислю их: субъективизм, индивидуализм, аморализм, отход от общности, *taedium vitae* и т. п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов, стилизации и т. д.

³⁷ Толмачев В. М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX нач. XX века: Учеб. пособие / Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 20.

бунта», но желание продрасться через дряхлость культуры в будущее. Так в своей статье посвященной понятию декаданса Сологуб пишет: «И в мире нравственных понятий почувствована была великая неудовлетворенность, и в поэзии условные формы, прекрасные, но уже недостаточные и неточные, пресытили нас. То, что казалось прежде непрерывным и цельным, — и в природе, и в душе человеческой, — при остром анализе потеряло для нас эту непрерывность, распалось на элементы, взаимодействие которых для нас загадочно»³⁸. И далее он утверждает, что декаданс «это болезнь не к смерти, а к силе. Это и не упадок, а только нечто вроде временного исхудания быстрорастущего организма»³⁹. Такое понимание декаданса как Ренессанса культуры свойственно многим современникам, так Поль Верлен считал декаданс прекрасным, благородным явлением окрашенным «в пурпур и золото».

Усомнившись в ценностях европейской культуры, в ее рациональности, в гуманистическом пафосе европейской личности, декаденты, говоря языком Деррида, начинают вести работу по деконструкции европейского гуманизма, основанного на сократовской позитивистско-морализаторской философии⁴⁰. Так именно в декадентской литературе, начиная с Бодлера, человек больше не является носителем прекрасного идеального начала, он уже не «прекрасная душа», а скорее «больное сознание» видящее мертвое кладбище не только в мире, но и в своей душе⁴¹. Именно в декадентской литературе происходит соединение мрачного и светлого, отвратительного и прекрасного, низкого и высокого в результате чего осуществляется стирание традиционных ценностных ориентиров западной цивилизации.

С другой стороны, важно отметить, что декаданс, это нервное капризное неблагодарное дитя европейской культуры взял многое из ее наследства. Так принцип логоцентризма, на котором, по мнению Деррида, строится европейская культура, остается присущим и декадансу, достаточно вспомнить оппозиции природа/культура, мужчина/женщина всегда присутствующие в декадентском искусстве. Научный пафос так же находит свое выражение в декадансе, в первую очередь через при-

³⁸ Сологуб Ф. Заклинательница змей. Романы, рассказы. М.: Терра. 1997. С. 10.

³⁹ Там же.

⁴⁰ По Ницше, в основе европейской культуры лежит сократовский научный оптимизм, суть которого состоит в причинно-следственной упорядоченности дискурса, в вере в познаваемость бытия и представление о разумности человеческого существа. — Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Академический проект, 2007.

⁴¹ См. статью: Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Составление, общая редакция, вступительная статья Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.

стальное всматривание в психологию человека, в его бессознательное, желание поставить над человеческой душой эксперимент. Об этой же черте декаданса говорит и В. И. Иванов: «Психология торжествует в сеннаклях декадентов... идеалистический символизм (декаданс) посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний»⁴².

Подводя итог нашему беглому взгляду на декаданс, следует отметить, что декаданс во многом явился реакцией на позитивизм и свойственный ему детерминизм. Позитивистская наука распространяла представление о мире, как об обусловленном серией неумолимых и слепых законов, тем самым лишая его не только поэзии, но и свободы. Великая европейская культура пропитанная духом позитивизма, говоря словами Шпенглера, умирает. Прикрыв лицо похоронной маской цивилизации, она медленно входит в пору своей осени. Декадентство есть ощущение этой вялости дряхлеющей культуры и в то же время оно представляет собой страстно-болезненный порыв вернуть миру поэзию и свободу человеческой душе, пусть даже в болезненных, гипертрофированных формах. Декаданс есть «больное сознание» европейской культуры видящее тщетность и пустоту идей и ценностей прошлого и еще не нашедшее дорогу в будущее. Декаданс это вопль Дез Эссента: «Боже, мне страшно, сил моих нет! Господи, сжался, помилуй христианина, который сомневается, маловера, который жаждет веры, мученика жизни, который покинутый всеми, пускается в плавание под небесами, где по ночам не загорается спасительный маяк старой надежды!»⁴³.

Одной из основных черт декаданса является, как утверждает Картер, его маниакальное стремление ко всему искусственному и вычурному. Декаданс пытается как можно дальше уйти от природы, которая как замечал еще Уайльд «не оригинальна, безразлична и неудобна»⁴⁴. Декадентское искусство является антинатуралистическим *par excellence*. Это декадентское отрицание естественного очень четко сформулировано Гюисмансом: «И нет ничего особенного в якобы мудрых и великих творениях природы, чего не мог бы повторить человеческий гений. Лесную чащу заменит Фонтенбло, лунный свет станет электрическими огнями; водопады без труда обеспечит гидравлика; скалу изобразит папье-маше; а цветы воссоздаст тафта и цветная бумага!»⁴⁵.

⁴² Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. Foyer oriental chretien. Брюссель, 1974. С. 563.

⁴³ Гюисманс Ж.-К. Наоборот. М.: Флюид. 2005. С. 232.

⁴⁴ Уайльд О. Критик как художник. М.: Азбука. 2008. С. 15.

⁴⁵ Гюисманс Ж.-К. Указ. соч. С. 31.

Встав на позиции антинатурализма и провозгласив культ искусственного, рафинированного и антиприродного, декадентское искусство создало предпосылки для нового понимания женщины, сексуальности и эстетики телесности. Декадентское искусство отрицает традиционные формы любви и традиционное понимание сексуальности, так как они связаны с природой, т. е. естественны (надо отметить, что идеи Фрейда о бессознательном и о пансексуализме человеческой природы, оказали, как отмечает Пьеро, значительное влияние на понимание сексуальности в декадансе).

Наиболее целостно новое понимание сексуальности выражено у Бодлера и Шопенгауэра. Для Бодлера женщина презренное существо, потому что она намного ближе к природе, чем мужчина. Она животное, которое, руководствуясь в своем поведении лишь природными инстинктами, из под власти которых она не в силах вырваться, стремиться лишь удовлетворить свое природное начало.

Ты на постель свою весь мир бы привлекла,
О, женщина, о, тварь, как ты от скуки зла!
Чтоб зубы упражнять и в деле быть искусной —
Съесть по сердцу в день — таков девиз твой гнусный.
(Перевод В. Левика)

Женщина противоположна всему изящному, нашедшему свое выражение в дендизме, создающему, по мнению Бодлера, человека как эстетическое явление культуры⁴⁶. Женщина составляет полную противоположность денди. Потому что она вульгарна, как все природное, в то время как денди апологет культуры и искусства. Таким образом, женщина редуцируется к телесному началу, мир духа абсолютно закрыт для нее. Бодлер даже иронично предполагает, что у женщины нет души. «В женщине нельзя дух отделить от плоти. Она также проста по своей натуре, как грубое животное». В другом месте он выражает удивление, что женщине разрешено ходить в церковь. Будучи вся выражением сексуальности и власти пола она противоположна духовности и красоте, которой человек должен наслаждаться бесстрастно, т.е. эстетически. Большим искушением было бы связать такое понимание красоты в декадансе с эстетикой Ницше. Но утверждать, что Ницше повлиял на развитие декадентской эстетики было бы не обосновано. Поэтому мы, не ус-

⁴⁶ См.: Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение. 2006.

танавливая четкой связи между этими двумя феноменами европейской культуры второй половины XIX века, просто обозначим их схожесть. Ницше понимал эстетическое удовольствие как чистое созерцание. «Субъект, волящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, — писал он, — мыслим только как противник искусства, а не как его источник». Женщина, как раз и является этим «волящим субъектом»⁴⁷, так как она не может освободиться от своей стихийной, эгоистической, природной самости.

Антифеминизм, который выражен в поэтике Бодлера, связан с пониманием любви и женщины у Шопенгауэра в его работе «Мир как воля и представление», с которой Бодлер был знаком. Для Шопенгауэра любовь относится к природному инстинкту. Любовь, воспеваемая поэтами, есть не что иное как иллюзия, фата Моргана под которой скрыт инстинкт продолжения рода «Каждый влюбленный... есть жертва обмана». Женщина, по мнению Шопенгауэра, остается вечным ребенком, не обладающим возможностью вести духовную жизнь. Управляемая своими чувствами, плененная материальным, утилитарным⁴⁸ взглядом на вещи она не может подняться на уровень идеальных предметов. Как утверждает Шопенгауэр, женщина существо крайне далекое от искусства, «они не обладают чувством для понимания музыки, поэзии или пластического искусства». Логические последствия такого взгляда таковы: здравомыслящий человек должен избегать иллюзий любви, он должен освободиться от «глупого почитания», которым окружила женщину западная поэтическая традиция.

Издевательство над женской природой, ее грубой половой стихией находит свое выражение и в декадентской живописи. Так женщина, как мать и тем самым, как часть природного мира подвергается иронической критике в графике Бердслея. «Как ни парадоксально, — пишет Камилла Палья, — но когда бы ни появлялась Великая мать в творчестве Бердсли, она неизменно омерзительна»⁴⁹. Бердслей связывает зрелую женщину с отвратительным излишеством плоти. Женщина — месиво, первоматерия. Византийская плоскость его картин загоняет плодородную женщи-

⁴⁷ Ницше Ф. Указ. соч. С. 51.

⁴⁸ Об утилитарном мышлении женщин пишет и Лафорг: «Женщина... решительно неспособна проникнуться печалью при виде исторических развалин... и можете быть уверены, что в свадебном путешествии, несмотря на свойственную ей похвальную мечтательность, любая руина, которую вы ей покажете, рано или поздно наведет ее на мысль о покупке какой-то новой вещи — для ее современной обстановки». — Проклятые поэты. СПб.: Наука, 2005. С. 431.

⁴⁹ Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 241.

ну в два измерения, но она и их приводит в беспорядок своей неустойчивой пухлостью.

Такой антифеминизм был широко распространен в литературе и искусстве в декадентскую эпоху, приведя в итоге к мысли о пустоте женского существа, вульгарности ее естества, ее животной и чувственной природе, ее невозможности прикоснуться к духовным пластам культуры. С данной точки зрения, женщина воспринимается как цепь, сковывающая человека, не дающая ему убежать от тривиального, пошлого мира. Вдобавок к этому акцент часто ставится на деструктивном характере страсти. Женская любовь есть страсть, порабощающая мужчину, связывающая его по рукам и ногам. В общем декаденты могли бы без сомнения подписаться под изречением Екклесиаста: «и нашел я, что горче смерти женщина, потому что она — сеть, и сердце ее — силки, руки ее — оковы». Не трудно заметить, что эта идея связана с властью пола и сексуальностью. Проблематика пола, будоражившая многие умы рубежа веков, была четко сформулирована Бердяевым. По мнению Бердяева мужчина, являясь носителем личности, есть выразитель нравственной природы человека, его духовного принципа, в то время как женщина есть стихийность, земля и плоть. В другом месте Бердяев замечает «женщина стала коренной, быть может единственной слабостью мужчины, точкой его рабского скрепления с природой, ставшей ему до жуткости чуждой. .. У мужчины есть огромная половая зависимость от женщины, есть слабость к полу женскому, слабость коренная, быть может источник всех его слабостей. И унижительна для человека эта слабость мужчины к женщине. Но сам по себе мужчина менее сексуален, чем женщина. У женщины нет ничего не сексуального, она сексуальна в своей силе и в своей слабости, сексуальна даже в слабости сексуального стремления»⁵⁰. Таким образом, если женщина ведет мужчину к падению, то причина кроется в ее стихийной, неконтролируемой сексуальности. Данная концепция, по мнению Жана Пьеро, и создает образ «роковой женщины». Причем как он отмечает «роковая женщина» часто является и женщиной-ребенком, творящей зло непреднамеренно и неосознанно. Надо заметить, что образ женщины-ребенка, не умеющей любить просто и чисто, подверженной капризам и страстям, также симптоматичен для искусства декаданса. Особенно ярко он выражен у Верлена в стихотворении *Child-wife*.

Но это лишь одна сторона медали. Так, у того же Бодлера можно найти и иной женский образ, который так же характерен для декаданса

⁵⁰ Бердяев Н. Смысл творчества. Харьков: Фолио. 2002. С. 245.

как и образ женщины-зверя. Бодлер, как отмечает Г. К. Косиков, «бравирюя тем, что якобы не ждет от противоположного пола ничего, кроме чувственных удовольствий, втайне всю жизнь мечтал об идеальной любви»⁵¹. Это стремление к идеалу очень хорошо видно в стихотворении:

В ту ночь, что я провел с еврейкою ужасной
И с ней, как с трупом труп простертый, я лежал,
Я на груди ее продажной грезить стал
О грустной красоте, мечте моей напрасной
(Перевод Л. Остроумовой)

Таким образом, в поэтике Бодлера выражена основная проблема декадентского отношения к женщине: «Осознание сатанической извращенной природы любви, презрительное отношение к женщине и, в то же время невозможность обойтись без нее»⁵². Бодлер грезит об ангелической женщине лишенной тяжести своего природного сексуального начала. Но как возможно создать этот прекрасный образ? Через трансформацию женщины по средствам искусства.

В струении одежд мерцающих ее,
В скольжении шагов — тугое колебанье
Танцующей змеи, когда факир свое
Священное над ней бормочет заклинанье.
Бесстрастию песков и бирюзы пустынь
Она сродни — что им и люди, и страданья?
Бесчувственной, чем зыбь, чем океанов синь,
Она плывет из рук, холодное созданье.
Блеск редкостных камней в разрезе этих глаз.
И в странном, неживом и баснословном мире,
Где сфинкс и серафим сливаются в эфире,
Где излучают свет сталь, золото, алмаз,
Горит сквозь тьму времен ненужною звездю
Бесплодной женщины величье ледяное.

(Перевод Эфрона)

⁵¹ Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Составление, вступит. статья и коммент. Г. К. Косикова. М.: Высшая школа, 1993. С. 10.

⁵² Pierrot J. The decadent imagination (1880–1900) / Trans. Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 136.

Очень интересным здесь является сравнение женщины со змеей, околдованной факиром. Змея как символ есть воплощение хтонической силы, природной энергии, плодородия. Факир, адепт культуры, который своим заклятием (своим искусством) околдовывает змею, подчиняет ее себе. То же самое происходит и с женщиной. Бодлер, словно «выпаривает» из нее природное начало, превращая ее в прекрасное произведение искусства, в куклу. Женщина лишается своей стихийности, своей природной тяжести. Она граничит подобно алмазу, превращаясь, ювелирное украшение, и тем самым становясь бесплодной. По сути, перед нами уже не женщина, а кукла. Образ женщины-куклы проходит красной нитью через все искусство декаданса. Это и «незнакомка» Блока⁵³, и женщины на картинах Сомова и в особенности женщины в поэзии Верлена из сборника «Галантные празднества»⁵⁴.

Образ женщины-куклы в декадансе носит ярко выраженный игровой характер. Кукла не обладает глубоким символическим содержанием, подобным тому, которым обладает образ Вечной женственности в поэзии В. И. Иванова или Вл. Соловьева. Вся ее прелесть в ее красивости, в оттенках ее платьев, волос, глаз, в ее настроении, что меняется также легко как ветер. Тем самым, игровой характер относится здесь, собственно, к тому, как написан образ, т. е. не к означаемому, но к означающему⁵⁵. Основанный на риторической метафоре он подобен пленительным переживаниям красок на полотнах Уистлера. Мы наслаждаемся не его глубиной, но наш взгляд прикован к поверхности, к его форме. Словно монах перебирающий четки, мы, читая поэзию Верлена, Бодлера или Малларме, перебираем прекрасные формы, в которых отражен этот образ женщины-куклы.

Бесплодность и рафинированная пышность куклы, на мой взгляд, связана с декадентским представлением о современном состоянии куль-

⁵³ Об этом сам Блок пишет в статье «О современном состоянии русского символизма»: «Жизнь стала искусством, я произвел заклинание, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. — Блок А. Собр. соч. Т. 5. М.: Правда, 1971. С. 330.

⁵⁴ В кармине и сурьме эпохи пасторалей,
Вздыбась прическою чудовищной своей,
Она в глуби аллей, в глуби тенистых далей,
Где зеленеет мох источенных скамей,
Идет — на сто ладов жеманясь и играя,
Как мы жеманимся, лаская попугая.

Г. Шенгели.

⁵⁵ Декадансу свойственно распадение целостности, упадок содержания и расцвет формы. См.: Jourde P. L'alcool du silence. P.: Honore Champion, 1994; Przybos J. Zoom sur les decadents. P.: Jose Corti, 2002; etc.

туры. В-первую очередь с ее александрийской рафинированностью, с ее осенней увядающей красотой, которая как будто вся пропитана ароматом прошлого. Именно поэтому женщина-кукла часто предстает в поэзии декаданса в атмосфере ретроспективной мечты (эпоха пасторалей, поздняя античность, Византия). Здесь бесплодность выражает нежелание бороться, жить, творить, стремление уснуть, уйти в меланхолическое созерцание ювелирной грации прекрасной куклы.

Помимо женщины-куклы в декадансе можно найти образ женщины-ангела, сходного с ним по своей конструкции. Это тоже бесплодное, асексуальное, искусственное, рафинированное существо. Такова Иродиада Малларме:

Страшна мне девственность, но сладок
Привычный страх, когда, среди прохладных складок,
Змеятся волосы по влажной простыне,
Терзая плоть мою в бесплодной белизне,
Самоубийственно и томно-непорочной,
И леденящий свет сестры моей полночной
Над холодом снегов пылает до утра.
Как целомудренна ты, вечная сестра!
К твоей святыне я тянусь мечтой о чуде,
И в одиночестве мне кажется, что люди,
Рожденные в моей отвергнутой стране,
Исчезли в идолопоклонническом сне,
Где словно звездные ночные мириады,
Горят алмазами глаза Иродиады...

Перед нами действительно ангел холодный, недоступный, являющийся в жестоком сиянии лунно-льдиистой красоты. Причем зачастую этот ангел оборачивается в декадансе ангелом смерти. Мотив смерти здесь связан с *taedium vitae*, присущим всему декадансу. Этот льдистый ангел, эта Принцесса Греза, склоняющаяся над агонизирующим декадентом чтобы напеть ему песни иных экзотических заповедных стран, «где в целом дышит упоенье и прелестей отдельных нет», «где можно все и всех любить не разбирая, где дни блаженные безгорестно летят». Амбивалентность образов женщины-зверя и женщины-ангела особенно хорошо выражена у Ф. Сологуба в рассказе «Звериный быт»: «Первый лик — призрак отошедший от этой жизни и потому оставшейся навеки живой, неизменно властительной, — лик его жены. Она была подобна первой жене первого человека, полуночной, лунной Лилит, той которую

неразумные бояться»⁵⁶. «Во втором лике было что-то странно соблазнительное, нечистое, злое. Каким-то вечным соблазном дышало страстное лицо, чувственные улыбались губы, призывные глаза, казалось, звали к чему-то радостному, тайному»⁵⁷.

Таким образом, если «второй лик» есть выражение сатанинской, жестокой, наполненной сексуальной энергией женщины, о которой писали Бердяев и Шопенгауэр, клеймил Бодлер, издевался Вейнингер, то «первый лик», лик ангелический асексуален, целомудрен и чист, как саронская лилия. Остановимся на ангелическом образе. Декадентское искусство не имея возможности освободиться от власти женщины, и не принимая ее как природное существо, делает, в принципе, то что совершила в Средние века христианская традиция с языческим по своей сути культом куртуазной любви — преобразовав его в культ Мадонны⁵⁸. Но в отличии от культа Мадонны носящем трансцендентальный характер, утверждающий истинный нетленный мир — Царство Божие. Декадентский ангел есть скорее иллюзия, чем реальность (это понимают сами декаденты: «Под покрывалом завешенной Изиды, быть может, даже не статуя, а пустота, “le grand Neant” французских декадентов»⁵⁹) он обманчивая сирена, чарующая сладкой музыкой пустоты⁶⁰. Все эти Лигейи, Мореллы, Прекрасные дамы, Дамы в голубом, Принцессы Грезы и т. д. есть выражение этого ангелоподобного, бесплодного, бесполого, асексуального призрака уводящего в фантастический мир опиумных грез, «в ад или рай едино, в неведомого глубь, чтоб новое обрести!». Все они есть образ Лилит, ставший особенно популярным в творчестве fin de siècle. Разница между лунной прекрасной Лилит и похотливой самкой Евой очень хорошо выражена в стихотворении Н. Гумилева «Ева или Лилит».

У Лилит — недоступных созвездий венец,
В ее странах алмазные солнца цветут:
А у Евы — и дети, и стадо овец,
В огороде картофель, и в доме уют.

Лилит есть апофеоз человеческой свободы и мечты в противовес природной, утилитарной и тривиальной Еве. Лилит это призрак (именно

⁵⁶ Сологуб Ф. Заклинательница змей. Романы, рассказы. М.: Терра. 1997. С. 674.

⁵⁷ Там же. С. 676.

⁵⁸ О языческом характере куртуазии пишет Хейзинга в своей книги «Осень средневековья».

⁵⁹ Иванов В. И. Указ. соч. С. 553.

⁶⁰ В качестве примера можно привести стихотворение А. Самена «Сирены».

призрак) вечной женственности, неуловимого голубого цветка, который искали еще романтики. Соглашаясь с Марио Працем, в том, что декаданс есть логическое завершение эпохи романтизма можно предположить, что ангелическая женщина декадентов есть доведенный до крайности, а порой и вывернутый на изнанку образ мистической женственности из произведений Новалиса.

Другим лейтмотивом ангелической женственности стало понимание андрогинности человеческого существа. Андрогинность, как соединение мужских и женских черт в одном существе и таким образом снятие тирании пола и женской сексуальности является характерной чертой декадентского искусства, достаточно вспомнить эстетику Пеладана или искусство Берн-Джонса и Симеона Соломона. С другой стороны идея андрогинности разрабатывается и в философии рубежа веков, так Н. Бердяев, описывая свой идеал андрогина, понимает его как высвобождение человека от тиранической власти пола. «Смысл же любви, ее идея и принцип есть победа над падшей жизнью пола, в которой личность и дух превращены в орудие безличного рода и достигается дурная бесконечность вместо вечности. Любовь есть восстановление личного начала в поле, не природного, а духовного... Поэтому духовный смысл брачного соединения может быть лишь в любви, в личной любви двух существ, в стремлении к соединению в единый андрогинный образ». В том же ключе мыслит Н. Гумилев. В своем раннем «декадентском стихотворении «Андрогин» он пишет:

И воздух как роза и мы как виденье,
То близок к отчизне своей пилигрим,
И верь не коснется до нас наслажденье
Бичом оскорбительно жгучим своим.

В принципе идея андрогинности не нова и не придумана декадентами, она восходит к средневековой мистике Бёме, а также к трудам Баадера, которые связывали андрогинность с образом Вечной женственности.

Но в отличие от прекрасного и светлого андрогинна Баадера декадентский андрогин уже не так светел и прекрасен. В декадентском андрогизме не столько происходит соединение полов ради достижения небесной гармонии сколько развивается холодный бесплодный эротизм, в духе блоковской Снежной Девы. «Отвергающий секс, — пишет Камилла Палья, — декадентский андрогин — аполлоническое существо, потому что он противостоит природе и потому что он наделен высоким интел-

лектом. Он скорее хмур и нервен, чем лучезарен. Колетт называет этот тип андрогина «тревожным и замаскированным», вечно печальным, следующим «своему серафическому страданию, мерцанию своих слез»⁶¹. Декадентский образ женщины, впитавший в себя идеи андрогизма отрывается от природы и становится абсолютно искусственным, бесплодным и льдисто-эротичным. Причем эротизм здесь понимается уже не как сексуальное влечение, а как мучительно-созерцательное обожание.

Таким образом, мы можем сказать, что в декадансе превалирует, собственно, два женских образа. Сатанински страстная, уничтожающая мужчину, уносящая его в бездну хаоса и чувственной жестокости женщина-вампир, желающая выпить всю его кровь, с другой стороны женщина-ангел бесплодная, холодная и искусственная⁶². Декадент, будучи эстетическим существом, которое как верно подметил еще Кьеркегор, неспособно сделать выбор, стоит на перепутье меж этих двух ликов в сладострастном ужасе, не решаясь выбрать один из них, и постоянно обращаясь то к одному, то к другому. Он хочет и молиться перед ангелической красотой в «восторге неземном», и в то же время, гримаса омерзения и садистского удовольствия появляется на его исхудалом нервически бледном лице, когда он смотрит на второй лик, так что у него поднимается тошнотворно-сладострастное желание «перетянуть его хлыстом по роже».

Но декадент не был бы декадентом, если бы выбрал одну из двух. И если герой новеллы Теофиля Готье «Которая из двух» просто сбегает куда подальше, то декадентский герой решает, что «не для ужасов уродливой войны три добродетели воспримут семь пороков». Другими словами декаданс варьирует и зачастую синтезирует эти два образа, образ ангела и зверя. Так появляются демонические, лунно-прекрасные и бесплодные образы врубелевской Царевны-Лебедь и Саломеи Гюстава Моро. Здесь появляется третий женский образ, в котором соединен по выражению Бодлера мускус и фимиам, т. е. удушливая страстность плоти и льдистая божественность. Восхитительное по своему эстетизму и уму дает Гюисманс описание Саломеи Моро: «Гюстав Моро пренебрег евангельским рассказом и представил Саломею в том самом сверхъестественном и необычном виде, в каком она рисовалась дез Эссенту. Нет, это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек, живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это уже бо-

⁶¹ Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 246.

⁶² Женщина-кукла по своей характеристике схожа с женщиной-ангелом, поэтому нет необходимости выделять ее в отдельный тип.

жество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталептический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, — это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется».

Гюисманс совершенно верно подмечает два основных свойства Саломеи: сладострастность и каталепсию. Первое относится к образу зверя, второе к ангелу.

Если говорить о Царевне-Лебедь Врубеля, надо отметить следующее. В первую очередь, это обилие синего и фиолетового цвета на картине Врубеля. Как отметил Шпенглер, «Фиолетовый — это красный, уступающий синему, цвет женщин, уже не способных рожать, и священников, давших обет безбрачия»⁶³. Если же обратиться к фигуре Царевны, то перед нами гротескное тело⁶⁴, соединяющее природу (крылья лебедя) и культуру (фигура женщины, диадема, платье, перстни). Царевна-Лебедь находится в состоянии превращения, не то в птицу, не то в женщину, создавая ощущение тайны, движения, незаконченности. Но все-таки культурное, искусственное начало превалирует в образе. Эта «победа» культурного явствует и из того как написаны крылья (они то ли являются продолжением платья, то ли окутывают царевну легкой перламутровой дымкой), и из самой символики лебедя как птицы Аполлона. Весь образ царевны пропитан аполлоническим сном. С другой стороны, аполлоническому видению противостоит демонизм царевны, выраженный в ее лице. Чересчур утонченные, гротескные черты ее лица, огромные пещеры глаз, наполненные печальным сумраком, вампирические, запекшиеся губы (как у женщин Россетти⁶⁵) все это отсылает к демону поверженному и к шестикрылому серафиму Азраилу, ангелу смерти⁶⁶. Кто же такая Царевна-Лебедь? То ли это образ европейской культуры Шпенглера, растворяющийся в надвигающихся сумерках то ли образ смерти из «Плаванья» Бодлера⁶⁷? Для нас это не столь важно. Главное,

⁶³ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М.: Эксмо, 2007. С. 345.

⁶⁴ Термин М. М. Бахтина.

⁶⁵ О вампиризме женщин Россетти пишет К. Палья.

⁶⁶ Следует отметить андрогинный характер царевны, и демона на полотнах Врубеля.

⁶⁷ Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!

Нам скучен этот край! О, Смерть, скорее в путь!

Пусть небо и вода — куда черней чернила,

Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!

Обманутым пловцам раскрой свои глубины!

Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,

На дно твое нырнуть — Ад или Рай — едино! —

В неведомого глубь — чтоб новое обрести! (Перевод М. Цветаевой).

что перед нами ярко выраженная тема ухода, и царевна-лебедь есть амбивалентный (синтезирующий демонизм и аполлонизм) символ этого ухода.

Наметив в общих чертах основные черты женского образа в декадентской культуре, стоит обратить внимание на особенности понимания в декадансе сексуальности в целом. Сексуальность в декадансе, в первую очередь, носит извращенный характер. «Декадентская литература, — пишет Пьеро, — просто изобилует восхищенным описанием разных типов извращения». Декадент существо интеллектуальное, причем гипертрофированно интеллектуальное, поэтому наслаждение его носит интеллектуальный характер. Вдобавок ко всему, будучи имморалистом декадент полагает, что единственной ценностью обладают лишь эстетические явления. Вспомним к тому же, что декадент ненавидит все естественное и поэтому он может получать удовольствие только от искусственного и противоестественного, т. е. извращенного. Таким образом, создается основа для создания в декадентском искусстве любви рафинированной и извращенной, и получение от нее удовольствия основанного на интеллектуальном эстетизме. «Декаденты, — утверждает Пьеро, — ищут в любви больше исключения, чем правила»⁶⁸. Основываясь на эстетическом гедонизме, декадент стремится ко всему странному, необычному и искусственно-экзотическому. «Западные художники окружили секс ритуалами, — пишет Камилла Палья, — потому что западное искусство превратило в ритуал природу»⁶⁹. Только наслаждение носящее утонченный, экзотический, пряный шокирующий характер, может возбудить чувства в его уставшей и пресыщенной душе. Как совершенно верно замечает Ортега-и-Гассет искусство, стремящееся освободиться от оков реальности и жизни, всегда использует стилизацию, как основу для преобразования реальных, жизненных предметов в эстетические концепты мира искусства. Именно стилизация, по его мнению, проводит демаркационную линию между тем, что есть жизнь и повседневность и эстетическим миром искусства. Таким образом, следуя логике Ортеги-и-Гассета, можно сказать, что основа любого декадентского наслаждения есть некая интеллектуальная стилизация того или иного культурного мотива или традиции, доходящая в своем апогеи до чудовищного гротеска и выворачивания наизнанку. «Невротическая красота умирающих цветов, — пишет Пьеро, — травматический ужас при виде полей сражений и мест пыток через которые Октав Мирбо ведет оцепеневшего от ужаса читателя в своем “Саду пыток” ... горькие радости Лесбоса и Со-

⁶⁸ Pierrot J. Op. cit. P. 144.

⁶⁹ Палья К. Указ. соч. С. 342.

дома, оргии и изнасилования, вина, пытки, муки любви все это ингредиенты эротического эликсира интеллектуальной деятельности конца века»⁷⁰. Все это есть выворачивание наизнанку и доведение до абсурда мотивов романтизма. Так, Камилла Палья, анализируя картину Жана Дельвиля «Орфей» (1893), пишет: «Обратите внимание на романтическую инверсию ренессансной темы: не герой отрубает голову — голову отрубает ему»⁷¹».

Гомосексуализм, в латентной форме существовавший в романе Гюисманса «Наоборот» и все более и более появляющийся в литературе последнего десятилетия XIX века, в особенности в творчестве Уайльда и Жана Лоррена, — одна из основных черт сексуальности декадентской культуры. Характерно то, что андрогизм декадентских образов (изнеженность и женственность мужчин) в работах прерафаэлитов и Обри Бердслея оборачивается гомосексуализмом⁷².

Так на работах Берн-Джонса всем человеческим персонажам — как мужским, так и женским — приданы черты Элизабет Сиддел. Например, задумчивый Сэр Галахад (около 1857 г.) — Сиддел в образе рыцаря на коне. Победоносный святой Георгий настолько женственен, что его можно принять за Жанну д'Арк. В «Персее и Грайях» (1892) девически нежный герой мужественен гораздо меньше, чем дерзко обманутые им архетипические женщины. У юноши в «Пигмалионе» то же лицо, что и у девушки в «Данае». Влюбленные «Купидона и Психеи» зеркально отражаются друг в друге.

Помимо гомосексуализма, в декадентском искусстве часто встречается тема инцеста. Так, в романе Катюля Мендеса «Зохар» описывается история инцестуальной связи между братом и сестрой, Леопольдом и Стефаной, выросшими раздельно и не знавшими о своем кровном родстве. Узнав правду о своем происхождении, Леопольд совершает самоубийство, а Стефана остается рядом с телом своего возлюбленного, дабы умереть в свой черед. «Двусмысленность семейных отношений, — пишет Пьеро, — сложившихся в декадентскую эру между мужчиной и женщиной, есть также выражение двусмысленного статуса самой женщины, способствующем появлению садомазохистского напряжения в современной эротической литературе»⁷³.

⁷⁰ Pierrot J. Op. cit. P. 135.

⁷¹ Палья К. Указ. соч. С. 345.

⁷² «Половая принадлежность героев Бердсли всегда сомнительна. В серии “Саломея” мужские и женские лица неразличимы. Гомосексуальные пары сливаются в женственности. “Женщина Луны” — это полнолицый Оскар Уайльд». Палья К. Указ. соч. С. 342.

⁷³ Pierrot J. Op. cit. P. 148.

Действительно помимо выше перечисленных особенностей женского образа в декадентском искусстве существует еще один ее важный аспект. Женщина с одной стороны является в литературе того периода демонической сиреной, порабащающей любовника и приводящей его к смерти, с другой стороны женщина сама может являться жертвой.

Образ женщины сирены характерен для творчества Ф. Сологуба, так в рассказе «Красногубая гостья», Лидия Ротштейн, очаровывает Варгольского, дабы, подобно вампиру, насытиться его кровью: «Очарованием великой печали и тоски безмерной звучали золотые звоны ее отравленных странным и страшным желанием речей. В холодной глубине ее глаз разгоралось холодное, зеленое пламя — и мерцание этого пламени чаровало и обезволивало Николая Аркадьевича. Он сидел и молчал и слушал тихие золотом звенящие слова своей зеленоокой, красногубой гостьи»⁷⁴.

Примером же образа женщины-жертвы может служить Сибилла Вейн, покончившая с собой из за неразделенной любви к юному и жестокому денди. Такое же садистическое отношение к женщине характерно для «Тех, что от дьявола» Барбе д'Оревилли.

«Сирена или жертва, — как считает Ж. Пьеро, — это два мифа, оба выражающие аспект насилия и жестокости свойственной любви, приобретающей садистский характер, или говоря другими словами, взаимосвязь между сексуальным удовлетворением и проявлением жестокости в отношении сексуального партнера»⁷⁵.

Рассмотрев, насколько это было возможно, сексуальность и женский образ в декадентском искусстве *fin de siècle*, подведем итоги.

Под влиянием эстетической концепции Бодлера, Шопенгауэра и Ницше создается понимание женщины как абсолютно стихийного, природного, вульгарного и антиэстетического существа. На основе этого происходит создание в литературе образа женщины-зверя. Это одна из личин роковой женщины, обладающей адской красотой и сатанической страстностью. Эта «страстная, безбожная, пустая» женщина-вампир, порабащающая мужчину, уничтожающая его.

Антитезой первому образу является образ женщины-ангела. При чем зачастую она является ангелом смерти, уводящим декадента в потусторонний мистический мир. Такова, к примеру, «Принцесса Греза» Врубеля. Это асексуальное, бесплодно-прекрасное существо. Одной из основных черт данного образа, является его андрогинность, через кото-

⁷⁴ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 601.

⁷⁵ Pierrot J. Op. cit. P. 148.

рую преодолевается тираническая власть пола. Образ женщины-куклы смежен с ангелическим образом, в первую очередь по своей структуре, отличие же его носит функциональный характер.

Можно выделить и третий тип, синтезирующий элементы двух первых. Это, в первую очередь, Саломея Густава Моро, каталепсическая богиня вечного сладострастия. В данном образе сатанинская огненная чувственность первого образа превращается в льдистую страстность, сочетающуюся с бесплодием и нарциссизмом второго образа.

Эротический мир декадентского искусства пронизан огромным количеством сексуальных извращений, от гомосексуализма и инцеста до садомазохизма и сексуального насилия.

На основе сексуальной извращенности, садистском характере декадентской эротики, создается двойственное понимание женщины как сирены и жертвы, коннотативно дополняющие выше перечисленные образы. Сирена — кодунья, чаровница в руках которой мужчина становится марионеткой, паяцем.

Все выше перечисленные аспекты сексуальных личин декадентства коррелируются с его антинатурализмом и антифеменизмом, стремлением избавиться от тирании природного, стихийного и бесчеловечного бытия.

Все вышеперечисленное можно охарактеризовать как существенные и повторяющиеся черты декадентского культурного тезауруса⁷⁶.

⁷⁶ О тезаурусе см.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во НИБ, 2008.

МИФЫ и МЕГАМИФЫ

Тезаурусный анализ мировой культуры показывает, что в эпохи взрыва информации человек находил прочную основу в переосмыслении старых и создании новых мифов. К. Ясперс, видевший специфику мыслительной деятельности человека нового типа, сложившегося в «осевое время» и продолжающего существовать поныне, в отказе от мифов и рационализации сознания, все же вынужден это признать: «В ходе этого изменения (по существу, тоже мифотворческого), в момент, когда миф, как таковой, уничтожался, шло преобразование мифов, постижение их на большой глубине. Древний мифический мир медленно отступал, сохраняя, однако, благодаря фактической вере в него народных масс свое значение в качестве некоего фона, и впоследствии мог вновь одерживать победы в обширных сферах сознания»⁷⁷.

Современная эпоха информационного взрыва — не исключение. Огромная литература о мифе, широчайшее распространение мифологии и мифотворчества во всех видах современного искусства, необычайный интерес к мифологии, охвативший различные слои общества, — все это свидетельства востребованности мифа для решения задачи осмысления действительности в условиях информационного взрыва XX — начала XXI века.

Миф (греч. — слово, речь, предание) — язык описания, оказавшийся, благодаря своей исконной символичности, удобным для выражения вечных моделей личного и общественного поведения, неких существенных законов социального и природного космоса. Миф — одно из основных понятий, используемых для характеристики человеческой культуры от первобытности до современности. Вместе с тем, подобно самому понятию «культура», миф остается одним из наиболее трудных для определения терминов. Анализ различных концепций мифа дает материал для выделения трех периодов в формировании представления о мифе: античный, ренессансный и новый период, который начинается с работы Джамбатисты Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725)⁷⁸. Один из первых шагов в осмыслении природы мифа связан с указанием Эмпедокла и Анаксагора на необходимость трактовать миф аллегорически, иносказательно (в эпоху Возрождения эта тенденция бы-

⁷⁷ Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем.; 2-е изд. М.: Республика, 1994. С. 33–34.

⁷⁸ Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций / Пер. с ит. М. Киев, 1994.

ла развита в «Генеалогии богов» Дж. Боккаччо, в «Мудрости древних» Ф. Бэкона). С IV в. до н. э. получают распространение эвгемерические толкования мифов, названные по имени греческого философа Эвгемера, автора не дошедшего до нас труда «Священная запись». Эта рационалистическая доктрина трактовала богов как правителей, обожествленных своими современниками или последующими поколениями. Возможно, еще раньше эту концепцию высказал Геродот, но анализ китайской мифологии, в которой эвгемеризм очень силен, позволяет вообще рассмотреть это явление как разновидность мифологизации, а не только рационалистической демифологизации. Эвгемерические толкования античных мифов у средневековых христианских авторов вошли в традицию. Дальнейшее развитие взглядов на природу мифа связано с работой Дж. Вико, в которой в зародыше представлены последующие концепции мифа. Вико открывает в мифе новый способ познания, обладающий принципом множественности, ощущением связи всех элементов бытия, склонностью к многозначности, пристрастием к двусмысленности, свободной от моральной поляризации мира. Вико называет миф божественной поэзией (из которой потом возникает героическая поэзия гомеровского типа) и связывает ее со своеобразием детского восприятия мира, которому присущи чувственная конкретность и телесность, богатство воображения, перенесение на предметы окружающего мира своих собственных свойств, замена сути эпизодами, т. е. повествовательность.

Эпоха Просвещения, рассматривая миф как продукт суеверия и обмана, явилась шагом назад по сравнению с концепцией Вико. В эпоху немецкого романтизма Ф. Шеллинг развивает теорию, согласно которой мифологический образ является содержательной формой, находящейся в органическом единстве со своим содержанием (символ)⁷⁹. Вслед за Шеллингом Г. В. Ф. Гегель раскрывает внутреннюю противоположность греческой и христианской мифологии. Ученые и поэты вводят в кругозор европейцев богатство национальных мифологий германцев, кельтов, мифологические образы Индии. Ф. Ницше⁸⁰ усмотрел в мифе жизненные условия всякой культуры. Культура может развиваться только в очерченном мифологическом горизонте.

Во второй половине XIX века противостояли друг другу две магистральные школы изучения мифа. Первая идет от исследований Я. Гримма, ориентируясь на реконструкции древнеиндоевропейской

⁷⁹ Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. А. В. Гулыга. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С. 159–374.

⁸⁰ В работе: Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–157.

мифологии посредством этимологических сопоставлений в рамках индоевропейских языков. Ф. М. Мюллером (Германия, Англия) была создана лингвистическая концепция возникновения мифа в результате болезни языка: первобытный человек обозначал отвлеченные понятия через конкретные признаки посредством метафорических эпитетов, а когда первоначальный смысл последних оказывался забыт, то в силу этих семантических сдвигов и возникал миф. Позже на первый план выдвигались астральные и лунарные мифы. С течением времени наука внесла коррективы в представление концепций мифа этой школы: обнаружилась ложность теории болезни языка и крайняя односторонность сведения мифов к небесным природным феноменам.

Вторая школа — антропологическая или эволюционистская — сложилась в Англии. Ее представитель Э. Б. Тайлор высказал теорию о возникновении мифа и религии и это возникновение возводил к анимизму, т. е. представлению о душе⁸¹. Дж. Фрезер внес значительные коррективы в эту теорию: он противопоставлял анимизму магию, в которой видел древнейшую форму универсального мировоззрения⁸². Позиция Фрезера послужила отправной точкой ритуальной доктрины. От нее идет Кембриджская школа филологии, исходившая в своих исследованиях из безусловного приоритета ритуала над мифом.

Английский этнограф Б. Малиновский положил начало функциональной школы этнографии. Здесь подчеркивается: миф кодифицирует мысль, укрепляет мораль, предлагает определенные правила поведения и санкционирует обряды. Миф переживается архаическим сознанием в качестве своего рода устного священного писания, как некая действительность, влияющая на мир и человека.

«Миф — это не собрание первобытных представлений о началах всего сущего, имеющих чисто философскую подоплеку. Он также не является итогом созерцания природы или некоторого рода символическим обобщением ее законов. Миф выступает как исторически образовавшееся суждение о некотором событии, само существование которого однажды и навсегда свидетельствовало в пользу какого-либо магического действия»⁸³, — считал Малиновский и при этом делал важное добавление: «...Миф может быть связан не только с магией, но и с любой формой социальной силы или социальных притязаний на власть. К мифу всегда прибегают для обоснования неких особых привилегий или обя-

⁸¹ Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: ИПЛ, 1989.

⁸² Фрезер Дж. Золотая ветвь / Пер. с англ. М.: ИПЛ, 1980.

⁸³ Малиновский Б. Магия, наука и религия // Магический кристалл. М.: Республика, 1992.— С. 94.

занностей, вопиющих социальных неравенств, различных ранговых отличий высокого или низкого уровня»⁸⁴.

Немецкий философ Э. Кассирер разработал символическую теорию мифа. Он рассматривает мифологию наряду с языком и искусством как автономную символическую форму культуры. Миф предстает как замкнутая символическая система, объединенная и характером функционирования, и способом моделирования окружающего мира.

Символизм, по Кассиреру, восходит к тому, что конкретно-чувственное может обобщать только становясь знаком, конкретные предметы, не теряя своей конкретности, могут символически заменять другие. Кассирер сумел проанализировать миф как форму творческого упорядочения и познания реальности. Специфику мифического мышления Кассирер видел в неразличении реального и идеального⁸⁵.

В. Вундт, З. Фрейд в связи с генезисом мифа особенно подчеркивали роль аффективных состояний и сновидений. Им противоречит К. Г. Юнг, вместо символов выделяя сгустки коллективного бессознательного — архетипы⁸⁶.

М. Элиаде⁸⁷, как и Юнг, использует понятие архетип, но, в отличие от Юнга, понимает его как парадигму, образец для подражания. Историю религии Элиаде рассматривает феноменологически в качестве опыта священного, который он понимает как элемент структуры сознания. Основным элементом священного является иерофания (священно-явление), определяемое как система значений, предписывающих соответствующие значения группам, племенам и нациям в определенные периоды времени. Иерофании сохраняются в форме мифа. Характерными особенностями мифа, согласно Элиаде, являются: 1) Миф — это особый тип нарратива, отличающийся от других родственных ему типов, таких как сага, сказка или фантастика. 2) Миф передает иерофанию нарративом о происхождении сущего посредством творения в начальные времена. 3) В противоположность сказкам, рассказывающим о событиях, миф не видоизменяет человеческих условий. Миф повествует о событиях

⁸⁴ Там же. С. 95.

⁸⁵ Среди работ Э. Кассирера о мифе особо широкий взгляд представлен в главе «Миф и религия» «Опыта о человеке». Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 440–722 (гл. «Миф и религия» — с. 524–568). См. также: Кассирер Э. Понятийная форма в мифическом мышлении // Там же. С. 183–251. О концепции мифа у Кассирера см.: Лосев А. Ф. Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Там же. С. 730–760.

⁸⁶ См. работы в сб.: Юнг К. Г. Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991.

⁸⁷ См.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.

универсальных. 4) Значение мифа является общим достоянием людей. 5) Миф не имеет пессимистической или оптимистической ориентации. Это отличает его от саги и сказок. 6) Миф принимается в качестве образца мышления. 7) Миф является истинной историей. 8) Миф — священная история, и в отличие от искусственных историй, он рассказывает в строго определенной ситуации, например обряда. 9) Миф — образцовая история.

Структурная теория мифа была разработана французским этнологом К. Леви-Строссом, основателем структурной мифологии⁸⁸. Признавая своеобразие мифологического мышления, он показал, что это мышление способно к обобщениям, классификациям и логическому анализу. Основу структурного метода Леви-Стросса образует выявление структуры как совокупности отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях. Под структурой понимается совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить последующие объекты, путем перестановки его элементов и некоторых других симметричных преобразований. По Леви-Строссу, миф есть сфера бессознательных логических операций и инструмент разрешения противоречий. Мифологическая логика достигает своих целей способом бриколажа (рикошетом). Сплошной анализ разнообразных мифов выявляет механизмы мифологической логики. При этом прежде всего вычлняются в своей дискретности многочисленные бинарные позиции типа высокий — низкий. Леви-Стросс видел в мифе логический инструмент разрешения фундаментальных противоречий посредством медиации — прогрессивного посредничества, механизм которого заключается в том, что фундаментальная противоположность заменяется менее резкой противоположностью, а это, в свою очередь, более узкой оппозицией. Так возникают все новые мифологические системы и подсистемы — как следствие бесконечных трансформаций, создающих между мифами сложные иерархические отношения. При переходе от мифа к мифу сохраняется их общая структура, но меняются сообщения и код. Это изменение при трансформации мифа имеет большей частью метафорический характер, так что один миф оказывается полностью или частично метафорой другого.

Выдающийся французский ученый Р. Барт в «Мифологиях»⁸⁹ закладывает основы семиотического подхода к современной культуре, оп-

⁸⁸ См.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985 (а также включенную в это издание статью: Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Стросса).

⁸⁹ Барт Р. Мифологии / Пер с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1996.

ределяющей миф не только как форму нарратива, но как феномен повседневности. Миф, по Барту, — это коммуникативная система сообщений. Он представляет собой один из способов означивания.

Отечественные филологи неоднократно обращались к истории осмысления понятия «миф». А. Ф. Лосев, крупнейший специалист по античной мифологии, в отличие от некоторых этнографов, не только не сводит миф к объяснительной функции, но считает, что миф вообще не имеет познавательной цели. По Лосеву, миф есть непосредственное вещественное совпадение общей идеи и чувственного образа. Он настаивает на неразделенности в мифе идеального и вещественного, вследствие чего и является в мифе специфичная для него стихия чудесного⁹⁰. В 1976 г. вышла книга М. И. Стеблина-Каменского «Миф»⁹¹, основное внимание в которой было обращено на анализ скандинавской мифологии. Однако ученый посвятил первую главу своего труда теории мифа, представив в хронологическом порядке основные концепции мифа от античности до середины XX века. Здесь подробнее, чем в других источниках, раскрыты взгляды античных мыслителей на миф. Событием стало появление в том же году труда Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа», где подробно рассматривались новейшие теории мифа (ч. 1), классические формы мифа и их отражение в повествовательном фольклоре (ч. 2), «мифологизм» в литературе XX века (ч. 3)⁹². В 1980 г. вышло первое издание фундаментального труда — «Мифы народов мира»⁹³. Его открывает обширная статья С. А. Токарева и Е. М. Мелетинского «Мифология»⁹⁴, второй раздел которой посвящен изложению основных концепций мифа. Здесь впервые подчеркнута роль труда Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций» для становления современных представлений о природе мифа, охарактеризованы взгляды на миф Фридриха Вильгельма Шеллинга, Якоба Гримма, Макса Мюллера, Бронислава Малиновского, Карла Густава Юнга, Эрнста Кассирера, Клода Леви-Стросса, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина и некоторых других выдающихся культурологов.

Каков же итоговый вывод, к которому приходят авторы после рассмотрения многочисленных теорий мифа? Наиболее определенно его

⁹⁰ Изложено в: Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982; Его же. Филология. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991; Его же. Диалектика мифа. М., 2001.

⁹¹ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л.: Наука, 1976.

⁹² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / 3-е изд., репринтн. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000.

⁹³ Мифы народов мира: В 2 т. М.: СЭ, 1980.

⁹⁴ Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Там же. Т. 1. С. 11–20.

делает С. А. Азаренко⁹⁵: «В самом общем виде можно заключить: 1) миф не «выдумка», не «пережиток прошлого», а некий первичный язык описания, в терминах которого человек с древнейших времен моделировал, классифицировал, интерпретировал самого себя, общество, мир, 2) миф обладает своеобразной логикой»⁹⁶.

Представляется, что каждая из концепций мифа содержит рациональное зерно, однако ни одна из них не раскрывает понятия «миф» во всей его полноте и цельности.

Возникает вопрос: почему это так? Обратим внимание на характерную особенность: лингвист Мюллер создает лингвистическую концепцию мифа; социолог Дюркгейм — социологическую; психологи Вундт, Фрейд, Юнг — психологическую; антропологи и этнографы Фрезер, Тайлор, Малиновский, Леви-Стросс — антропологическую и т. д. Следовательно, характер полученного образования и сфера научной деятельности ограничивают возможности ученых в выдвижении комплексной теории мифа.

А можно ли вообще дать адекватное определение такому явлению, как миф? Здесь следует вспомнить о знаменитом лингвистическом споре XX века. Создатель лингвистической философии Л. Витгенштейн утверждал, что есть понятия, не поддающиеся определению. Ему возразила А. Вежбицка, блестяще показавшая на ряде примеров, что понятия, которые представители школы Витгенштейна считали неопределимыми, могут быть определены во всей полноте их значений. Не принимая в этом споре какой-либо из этих точек зрения, мы все же можем попытаться продвинуть вперед работу по определению понятия миф⁹⁷.

⁹⁵ Азаренко С. А. Миф // Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Е. Кемерова; 2-е изд., испр. и доп. Лондон и др.: Панпринт, 1998. С. 496–504.

⁹⁶ Там же. С. 504.

⁹⁷ См.: Луков Вл. А., Луков М. В. К теории мифа // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Прометей, 1999. С. 122–125; Луков М. В. К теории культуры повседневности: анализ понятия «миф» // Научные труды аспирантов и докторантов: Вып. 2004: 2 (25). М.: Изд-во Моск. гуманитарного ун-та, 2004. С. 32–35; Соломатина Н. В., Луков Вл. А., Луков М. В. Миф и автомиф, дизайн и автодизайн (от Уайльда до современной культуры повседневности) // XVI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов / Отв. ред. М. И. Никола. М.: МПГУ, 2004. С. 188–191; Луков М. В. Мифологизация и демифологизация в телевидении настоящего и будущего // Наука телевидения: Научн. альманах. Вып. 3. М.: ГИТР, 2006. С. 46–59; Луков Вл. А., Соломатина Н. В., Луков М. В. Уайльд как «литературный человек» (тезаурусный анализ самосоздания поэта-мифа) // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 16 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 51–73.

Миф — всегда предмет веры, но не того, кто произносит это слово или исследует природу мифа. Трудно представить в устах убежденного христианина слова «миф о вознесении Христа». Только через понимание феномена веры можно раскрыть природу мифа. Вера — некое особое состояние, в котором раскрывается канал непосредственной связи с чем-то высшим или низшим (в сравнении с обыденным опытом). Вера всегда связана с движением по вертикали, с вертикальной иерархией (даже вера в человека, которая его поднимает в глазах того, кто в него верит). Миф есть повествование о предмете веры (но только не нашей, если учитывать функционирование слова не в античной, а в современной культуре — это и мешает понять природу мифа, подобно тому как дальтонику трудно дать характеристику радуге). Такое понимание мифа проливает дополнительный свет на процесс мифологизации в литературе XX века (новый миф также оказывается предметом «не нашей веры») и на постепенный переход от мифа к виртуальной реальности как имитации «нашей веры».

В мифе первенствует рождаемая верой «логика вертикали». Вместе с тем он обладает особой способностью к свертываемости до пределов одного образа — мифемы (например, достаточно сказать «Прометей», «Дон Жуан», как в сознании возникает весь комплекс мифов, обозначенных этими образами) и, наоборот, развертываемости до эпоса. В мифеме в известном смысле утрачивается «вертикаль» мифа, она близка к некоей точке. В эпосе же, разворачивающемся из мифа, от жанра к жанру (от сказки к роману) все большее значение приобретает «логика горизонтали» (отсюда сюжетный мотив дороги и т. д.). Генетическая связь современного эпоса с мифом сохраняется в образе автора-демиурга (вездесущий автор переносится на любые расстояния, внедряется в мысли и подсознание героев и т. д. по законам мифологического сознания).

Вера не должна подвергаться анализу, который ее разрушает. Напротив, миф как объект «не нашей веры», может быть проанализирован и более точно (для гуманитарного знания это означает: более полно) определен как один из важнейших концептов мировой культуры. Более того, анализ мифа проливает определенный свет и на природу самого феномена веры.

И все же, видимо, эффект «дальтонизма» сохранится, и характер взаимоотношений верующего с тем материалом, который стал для нас мифом, так для нас и останется «вещью в себе».

Этот взгляд на миф, соответствующий тезаурусному подходу, попробуем применить к области современного телевидения⁹⁸.

Наиболее значимым свойством мифов для телевидения оказалась их способность предельно сворачивать информацию с тем, что она может быть также и развернута. Сворачивание информации — основной способ противостоять потоку информации в результате информационного взрыва. Здесь миф может превзойти только научная формула, но, во-первых, далеко не во всех областях, а во-вторых, она не обладает эмоциональным воздействием, поэтому в телевидении не применима.

Однако применение мифов в телевизионной картине мира⁹⁹ сталкивается с серьезным препятствием. Ведь среди мифов как предмета веры особо значимы мифы, вязанные с религиозными представлениями людей, а это резко ограничивает возможности использования мифа в телевидении, ибо аудитория телезрителей принадлежит к разным вероисповеданиям, в ряде случаев несовместимым.

Но телевидение, в конечном счете, нашло объединяющие всю мировую телеаудиторию мифы, на базе которых строится все телевизионное мифотворчество. Это — структурные образования, составляющие центр детского тезауруса, предметы наивной детской веры, воплощенные в сюжетных схемах сказок, достаточно близких у народов всего мира. Взрослый человек уже не верит в реальность Деда Мороза, и в этом смысле в полной мере осуществляется характеристика мифа как предмета веры — но не нашей. Однако, даже состарившись, человек будет исполнять некий ритуал: наряжать елку, ждать полуночи, загадывать желания, дарить новогодние подарки.

Миф, попав в центр детского тезауруса, обрел черты идеала как образа должной жизни, создал систему ценностей, как положительных, так и отрицательных, он продолжает существовать в тезаурусе, хотя взрослый человек мог бы заменить его целой системой представлений, целой жизненной философией, именно потому, что хранит всю эту информацию в необычайно экономной, свернутой форме и обладает способностью структурировать новую информацию, даже не разворачивая эту форму.

Подобно тому, как в биогенетическом законе, установленном Эрнстом Геккелем в 1866 г., онтогенез (индивидуальное развитие) повторяет

⁹⁸ Сделано в работе: Луков М. В. Телевидение: конструирование культуры повседневности: Дис... канд. филос. наук. М., 2006.

⁹⁹ Характеристика телевизионной картины мира в ключе тезаурусного подхода дана в работе автора: Луков М. В. Телевидение как «третья реальность» и телевизионная картина мира (аспекты тезаурусного анализа) // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. М.: МосГУ, 2005. С. 56–74.

филогенез (развитие биологического вида), в «культурогенетическом законе» можно усмотреть прохождение современным индивидом на ранней стадии развития через фольклорный этап, когда-то определявший всю культуру человечества. И подобно тому, как З. Фрейд доказал влияние детских структур бессознательного (прежде всего Эдипова комплекса) на всю последующую жизнь человека, можно утверждать, что этап детского фольклора сохраняет могучее бессознательное влияние на всю последующую культурную жизнь человека. Отсюда вытекает необычайная значимость для характеристики современной культуры телевизионной картины мира, в своих опорных точках базирующейся на образах детского фольклора.

Современный детский фольклор уже собирается и анализируется фольклористами. Однако пока не подчеркнута грань между ним и фольклорным наследием прошлого. Между тем, она существует. Достаточно сопоставить древнегреческие мифы (когда-то основу фольклора огромной исторической эпохи) и детские представления о сказочных героях. Так, миф об Эдипе (герой по незнанию убил отца, женился на матери, узнав о своем происхождении, выколол себе глаза, в то время как его мать и жена, убив детей, повесилась) немыслим в детском фольклоре. Гера из ревности превращает Ио в корову, которую преследует и жалит посланный жестокой богиней слепень. Юноша Нарцисс влюбляется в свое отражение в воде и превращается в цветок. Покровитель искусств Аполлон, вызванный на музыкальное соревнование сатиром Марсием, не только побеждает его, но и сдирает с него кожу. Аполлон и Артемида, мать которых была задета похвальбой Ниобы количеством своих детей, всех этих детей расстреляли из лука: Аполлон — мальчиков, Артемида — девочек. Все эти сюжеты совершенно невозможны в детском фольклоре. Напротив, истории Персея, отрубившего голову горгоне Медузе, Тесея, победившего Минотавра, Геракла, убившего гидру, вполне ему соответствуют (но без упоминаний о проклятии Тесея, погубившего его сына Ипполита, или об обстоятельствах гибели Геракла от подарка ревнивой Деяниры).

В записях современного детского фольклора (такая работа, например, осуществляется в течение многих лет студентами филологического факультета Московского педагогического государственного университета в ходе фольклорной практики; в ней принял участие и диссертант) большое место занимают стихотворные «страшилки» садистского характера. Но они составляют одну из сторон детской игры и призваны вызвать только веселый смех. Трагическое мироощущение детскому фольклору принципиально не присуще.

Если подняться над конкретикой мифов и сформулировать «мега-мифы» (от греч. *megas* — большой), в наиболее общем виде характеризующие детский фольклор, то на первое место выйдет мегамиф о счастливом конце любой истории. Современное телевидение пронизано этим мегамифом, идет ли речь о сюжетах сериалов или о новостных программах. Именно реализация этого мегамифа обеспечивает дискретность информации, опорные точки в ее потоке. Реальность показывает, что борьба противостоящих сил не обязательно заканчивается счастливым финалом. Эта ее особенность преобразуется телевидением, встраивается в сценарий, образуя законы телевизионной драматургии: отдельные этапы борьбы непредсказуемы, известен лишь конечный результат: все завершится счастливым концом. Но если, например, ведется трансляция матча, в итоге которого одна команда проигрывает другой, то есть происходит реальное событие с неизвестным наперед результатом, то как действует мегамиф? Следует отметить, что зрители матча разделены на болельщиков разных команд. И для болельщиков победившей команды мегамиф о счастливом конце реализуется в полной мере. А для болельщиков проигравшей команды он же определяет вывод: значит, это еще не конец, а промежуточный этап («драматургия»), который все равно завершится счастливым концом.

Среди определяющих телевизионных мегамифов одно из первых мест занимает счастливый случай, полностью меняющий жизнь человека. Наиболее часто он реализуется в мифах о современных Золушках (пол здесь не важен). Счастливый случай предполагает не только личные достоинства человека, но и обязательное внешнее вмешательство: нужна «фея», чтобы эти достоинства были оценены и вознаграждены (любовью, состоянием, славой). Мегамиф не только становится основой сценарной деятельности (в сериалах, телевизионных игровых и документальных фильмах, рекламе), но и в отборе реального материала для новостных программ. Более того, телевидение само берет на себя роль «феи», создавая различные ток-шоу, подобные популярным передачам «Как выиграть миллион», «Что? Где? Когда?», «Своя игра». Яркий пример, попавший в книгу рекордов Гиннеса: некий Марк Ванакер (Бельгия), ничем не примечательный внешне человек, изменил всю свою жизнь, открыв для себя телевикторины. Приняв участие в 29 викторинах на бельгийском, германском и нидерландском телевидении, он выиграл 1520326 бельгийских франков¹⁰⁰. В мегамифе оказывается существенным идущий от новеллы и занявший видное место в телевизионной дра-

¹⁰⁰ Гиннесс. Мировые рекорды 2004 / Пер. с англ. М.: Астель; АСТ, 2003. С. 177.

матургии прием «фалькон» («сокол», по краткому названию одной из новелл «Декамерона» Дж. Боккаччо) — неожиданный поворот событий. Если молодая и никому не известная певица заменяет неожиданно заболевшую примадонну, после чего начинается ее триумфальная карьера, — это типичный «фалькон». Именно такие истории ищут тележурналисты (например, взлет модельеров Пако и Габаны к вершинным славы из полной нищеты). Начальный период жизни не обязательно должен быть безуспешным, главное — переход к совершенно другой жизни (например, вспыхнувшая на излете карьеры любовь великой певицы Марии Каллас к миллиардеру Онасису, превращение известной американской киноактрисы Грейс Келли в принцессу Монако).

Мегамифами можно признать образ идеального, самостоятельно решающего все трудные проблемы (силой или умом) героя (героя-кумира), образ противостоящего ему ужасного злодея (персонификация зла), ситуацию награды за сделанное добро, ситуацию наказания за зло.

Другие мегамифы детского фольклора — загадка, которую требуется разгадать, любопытство к страшному, тяга к запретному. Современное телевидение буквально эксплуатирует эти мегамифы, наполняя эфир историями об инопланетянах, маньяках, убийцах, гангстерах, тайных сектах и т. д. В подростковом возрасте детский мотив преодоления запретов соединяется со стремлением заявить о своей уникальности, что реализуется на телевидении в культе скандалов, приносящих скандальную славу.

В исследовании мегамифов детского тезауруса предстоит еще огромная работа, однако общий вывод можно сделать уже сейчас. Мифологизация телевидения, причем мифологизация особого рода — через обращение к детским мегамифам, оказывается не кем-то придуманной и спланированной акцией для достижения поставленных целей (будь то извлечение сверхприбыли или политическая манипуляция общественным мнением, сознательное оболванивание, навязывание стереотипов мышления и поведения), а неизбежным следствием выполнения телевидением на данном этапе своего развития задачи конструирования культуры повседневности в условиях информационного взрыва.

Однако данный этап когда-то закончится.

Думается, дальнейший путь — это путь демифологизации действительности в сознании людей. Очевидно, и телевидение пойдет по этому пути.

КОНСТАНТЫ ШВЕДСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД

В работах, основанных на тезаурусном подходе, большое место занимают проблемы гуманитарных (или культурных) констант, которые отличаются от естественнонаучных констант, в принципе неизменных (например, число π), при сохранении инвариантной основы множественностью форм, смыслов, интерпретаций¹⁰¹. Гуманитарные константы особенно важны при характеристике национальных культурных тезаурусов.

В данном исследовании сделана попытка охарактеризовать с этой точки зрения культурный тезаурус современных шведов. Одной из важнейших частей своего национального самосознания шведы считают слово «lagom» (в меру)¹⁰². В других языках это слово имеет несколько компромиссный и даже проигрышный оттенок, но в шведском «lagom», будучи примененным к тому или иному объекту, возводит его в ранг идеала. Подтверждение этому заключено, в частности, в шведской поговорке «Lagom är bäst», что в дословном переводе на русский означает «В меру — лучше всего». Шведское общество не приемлет излишнего богатства или бедности, о чем свидетельствует уже более чем полувековая традиция правления социал-демократической партии под девизом «Никто не останется позади» («Alla ska med»). С начала 30-х годов XX века буржуазные партии несколько раз приходили к власти, но не имели долговременной поддержки населения¹⁰³. Стремление к большим деньгам, приравненное во многих капиталистических странах к смыслу жизни, не находит приветствия и понимания в шведском национальном тезаурусе. Материальное богатство как таковое не входит в число основных при-

¹⁰¹ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008; Гуманитарные константы: Материалы конференции Института гуманитарных исследований МосГУ 16 февраля 2008 года: Сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 2008; Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 2. С. 241–245; и др.

¹⁰² Словарь Шведской Академии наук (Svenska Akademiens ordbok) содержит следующие значения слова «lagom»: 1) надлежащего содержания, в высшей степени подходящий 2) в отношении к чему-либо, что не является (или чему не следует быть) слишком большим или в излишнем количестве: умеренный 3) иронично: хилый, неважный, «средний» 4) (несколько простонародное) среднего размера, средней ширины, средних вкусовых качеств, нормального размера или силы, нормальный.

¹⁰³ Буржуазные партии формировали коалиционное правительство в 1976–1978, 1979–1981, 1991–1994 годах. Буржуазным является также действующее правительство после выборов в октябре 2006 г. Источник: <http://www.moderat.se/web/Historia.aspx>

оритетов среднего шведа. У каждого человека естественно должно быть «lagom» средств, достаточных для обеспечения достойного существования. Но деньги никогда не превращаются в самоцель. Для шведа намного более существенны спокойная жизнь и количество свободного от работы времени, которое можно проводить с семьей, друзьями или тратить на образование, хобби и т. п.¹⁰⁴

Стремление к нейтральности проявляет себя и в отношениях полов, благодаря чему Швецию на сегодняшний день характеризуют как страну, где феминистическое движение достигло наибольших успехов в мире. При отборе кадров работодатели считают своим долгом учитывать не только профессиональные способности претендента, но и соотношение полов на рабочем месте, заботясь о наличии равного количества вакансий как для мужчин, так и для женщин. Женщины активно привлекаются в традиционно «мужские» профессии военных, водителей, пилотов, спортивных комментаторов и проч., а мужчинам, в свою очередь, рады в школах, магазинах и детских садах. Все более заметная роль женщин на рынке труда заметно влияет и на расстановку сил у домашнего очага. Так, мужчины проводят все больше времени у плиты и ухаживают за детьми. У каждого человека вне зависимости от половой принадлежности должно быть «lagom» рабочего и свободного времени, домашних забот и отдыха, и шведское общество по многим показателям уже почти достигло своего умеренного идеала.

С «lagom» тесным образом связана еще одна центральная константа шведской национальной культуры и менталитета — индивидуализм¹⁰⁵. В отличие от русской культуры, где общинное и семейное начало с незапамятных времен определяло отношения между представителями её общества, шведская социально-культурная модель практически не знает связей такого рода. Эта особенность современного шведского общества уходит корнями в историю шведского государства, где никогда не было крепостного права и коллективного крестьянского хозяйства. В сравнительной перспективе шведские крестьяне обладали уникальной свободой и властью. Шведский историк Ёран Хэгг отмечает,

¹⁰⁴ Bengts M., Bruno U., Nilson-Puccio S. Den svenska koden — bra att veta för nya och gamla svenskar. Bromma: KnowWare Publications, 2001. S. 107.

¹⁰⁵ Слово «individualism» по данным словаря Шведской Академии наук (Svenska Akademiens ordbok) содержит значения: 1) свойство или отношение, свойственное индивидуальным (отдельным) предметам. 2) метафизическое мировоззрение которое только лишь в конкретное или индивидуальное признает в полной мере действительным. 3) самоутверждение в восприятии и образе жизни; представление, которое позиционирует индивида в отношении к родственникам или всему бытию и (в максимально возможной степени) отстаивает его право на свободное и независимое развитие и деятельность в отношении к государству и обществу.

что в средневековье шведский крестьянин был в большей степени политически и социально свободен, а также более значим как личность, чем в любой другой европейской стране¹⁰⁶.

«Одиночка силен» (*Ensam är stark*), гласит шведская поговорка. Скандинавы всегда жили отдельными дворами, которые зачастую находились на значительном расстоянии друг от друга. «Самостийность» каждого из дворов и поселений нередко подчеркивалась специальным диалектом, многие из которых живы и используются до сих пор. Поэтому по характерным диалектальным особенностям, выражающимся как в специфическом произношении, так и свойственным только конкретному диалекту выражениям, чаще всего можно определить в какой части страны вырос тот или иной человек. Количество диалектов не поддается точному подсчету, но по данным Гётеборгского университета на сегодняшний день в употреблении находятся от 300 до 500¹⁰⁷, а раньше их было еще больше. Эти цифры, учитывая относительно (особенно в сравнении с Россией) небольшую территорию страны, служат достаточно убедительным доказательством принципа функционирования шведского социума в исторической перспективе.

В шведском обществе стремление к личной независимости на уровне индивида на первый взгляд парадоксально сосуществует с очень высоким уровнем доверия к органам государственной власти. Конфликт между независимостью индивида и сообществом находит в шведском обществе особое решение. Исследователи¹⁰⁸ отмечают, что теоретическая суть этого решения была сформулирована задолго до ее реального воплощения И. Кантом в его категорическом императиве: «Поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом»¹⁰⁹. Императив Канта дает каждому волю самостоятельно решать, что хорошо, и что плохо в той или иной ситуации. С другой стороны, такое положение автоматически накладывает на каждого человека обязательство создавать и поддерживать правила и законы, что положительно сказывается на уровне равноправия и гражданской ответственности¹¹⁰. Индивид и общество находятся в амбивалентных отношениях, где обществу свойственна

¹⁰⁶ Hägg G. *Svenskhetens historia*. Wahlström & Widstrand, 2003. S. 197–198.

¹⁰⁷ <http://www.ling.gu.se/~anders/SWEDIA/FAQ/od2.html>

¹⁰⁸ Berggren H., Trägårdh L. *Är svensken människa?* Stockholm: Norstedts, 2006. S. 28–54.

¹⁰⁹ Кант И. Основоположение к метафизике нравов // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 4 (1). С. 260.

¹¹⁰ Отмечено в работе: Reiss H. *Kant's political writings*. Cambridge: Cambridge university press, 1970.

тенденция подчинения индивида правилам социума, а индивид стремится к организации окружающей среды в соответствии с его собственными потребностями. Желание сохранить независимость заставляет человека проявлять все свои скрытые таланты и возможности, что и является основной движущей силой в развитии самого общества и культуры. Результатом конфликтов между индивидуальным и общественным становится общественный договор, ограничивающий свободу граждан в обмен на возможность мирного сосуществования. Кант проводит параллель между обществом и лесом: деревьям приходится бороться за место под солнцем и свободное пространство. Поскольку для выживания необходимы оба компонента, деревья вынуждены выдерживать баланс между ними, что в результате приводит к появлению красивых, ровных стволов.

Сходной точки зрения еще до Канта придерживался Ж.-Ж. Руссо. В государстве он видел возможность освобождения людей от личной зависимости друг от друга. Эта зависимость носила для него прежде всего классовый характер, а желание освобождения направлено в первую очередь против аристократии. Основная задача Руссо — «найти такую форму ассоциации, которая защищает и ограждает всю общую силу личность и имущество каждого из членов ассоциации, и благодаря которой каждый, соединяясь со всеми, подчиняется, однако, только самому себе и остается столь же свободным, как и прежде»¹¹¹.

«Шведская и скандинавская модель основана на прямых взаимоотношениях между государством и индивидом по вопросам прав и обязанностей. Поддержка (*skyddsnät*, дословно — защитная сеть) гарантируется вне зависимости от отношения индивида к семье, работодателю или сколько-нибудь доброжелательным благотворительным организациям. Непосредственная зависимость от семьи, родственников, друзей, работодателей и общественных объединений минимизировалась»¹¹². Вероятно, вследствие этого обращение к близким людям за сколько-нибудь значительной помощью практически вышло за рамки приличий. Шведское государство взяло на себя те функции, которые традиционно являлись основой для поддержания тесных социальных связей.

У шведского общественного договора много имен: народный дом (*folkhemmet*), шведская модель (*den svenska modellen*), социал-демократическое общество благосостояния (*den socialdemokratiska välfärdsstaten*). В своей основе все эти понятия символизируют государ-

¹¹¹ Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 160.

¹¹² Berggren H., Trägårdh L. Är svensken människa? Stockholm: Norstedts, 2006. S. 53.

ственную систему, способную, как в кантианском лесу, гарантировать гражданам независимость друг от друга, но не от нее самой.

«В Швеции ценности индивидуализма не подвергаются сомнению и в отношении этого мы, шведы, не «lagom», а экстремальны», — пишет стокгольмский этнолог Карл-Улов Арнстберг¹¹³. В этом контексте интересный смысл приобретает провокационное утверждение Руссо о необходимости принуждения граждан к свободе: «чтобы общественное соглашение не стало пустою формальностью, оно молчаливо включает в себя такое обязательство, которое одно только может дать силу другим обязательствам: если кто-либо откажется подчиниться общей воле, то он будет к этому принужден всем Организмом, а это означает не что иное, как то, что его силою принудят быть свободным. Ибо таково условие, которое, подчиняя каждого гражданина отечеству, одновременно тем самым ограждает его от всякой личной зависимости»¹¹⁴. Действительно, единственной неоспоримой аксиомой пропитанного идеями всевозможных свобод шведского общества видится сама по себе идея усредненного (lagom) равноправия, олицетворяемая государством и проводимой им социально-экономической политикой.

Еще одной основополагающей константой в самосознании шведов как нации является «современность» (modernitet). Фредерик Линдстрём (Fredrik Lindström), шведский лингвист, режиссер и ведущий телевизионных программ, посвященных тематике истории шведского языка и культуры, не случайно дал циклу своих программ о шведском национальном характере название «Самая современная страна в мире» («Världens modernaste land»¹¹⁵). О. Даун в книге «Шведский менталитет» таким образом формулирует эту черту самосознания народа: «Если вообще возможно определить центр шведского национального самосознания, то им станет именно это представление о современности, о принадлежности к современной Швеции, высокоразвитой и рационально организованной, где справедливость и высокая степень социальной защиты выступают в качестве ведущих принципов»¹¹⁶.

Отношение шведов к другим нациям во многом определяется этим представлением. В шведском тезаурусе концепты «религиозность», «духовность», «традиции», «культурное наследие» по статусу во многом приближены к пережиткам прошлого и вытеснены в область «чужого».

¹¹³ Arnsberg K.-O. Typiskt svenskt. 8 essäer om nutida Sverige. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2005. S. 88.

¹¹⁴ Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 164.

¹¹⁵ <http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=61437>

¹¹⁶ Dawn Å. Op. cit. S. 173.

О них если и говорят, то в контексте дискуссий о выходцах из других стран или во время празднования Рождества и Праздника середины лета. Будучи пропитанной идеей рационализма, современная шведская культура не видит прямого смысла в следовании потерявшим актуальность смыслу традициям прошлого.

Можно обнаружить немало схожих черт между поведением отдельного индивида в шведском обществе и поведением Швеции на мировой арене. Дети, с раннего возраста взращенные на идеалах индивидуализма, вынуждены со временем адаптироваться к вхождению в разного рода коллективы. Чтобы не быть отвергнутым, индивиду приходится проявлять чрезвычайную осторожность в выражении собственных мнений (отсюда распространенный стереотип о застенчивости и нерешительности шведов в общении с другими людьми, особенно представителями иных наций). Стремление шведов к постоянному «осовремениванию» может быть связано с необходимостью самоутвердиться, произвести достойное впечатление в сообществе наций. Подтверждением этому вероятно может послужить глобальная интернетизация страны в 90-х годах XX века. В стране появилось большое количество магазинов, предлагавших товары на любой вкус. Их появление было обусловлено верой в успешность интернет-магазинов как технологии продаж будущего. Впоследствии интернет-торговля не оправдала возложенных на нее надежд, и многие из вовлеченных в этот сегмент рынка компаний обанкротились, что привело к разрыву «IT-bubblan» (в прямом переводе «пузырь информационных технологий»). Характерно, что вовлеченными в этот процесс в первую очередь оказались не только США и Великобритания как центры мировой цивилизации, но и страны Скандинавии, включая Швецию.

По всей вероятности наиболее древней из выделяемых нами констант можно считать «индивидуализм», исторически наиболее прочно закрепившийся в центре шведского тезауруса. Шведский историк Ёран Хэгг отмечает, что в средневековье шведский крестьянин был в большей степени политически и социально свободен, а также более значим как личность, чем в любой другой европейской стране¹¹⁷. Следствием индивидуалистических тенденций в обществе стало стремление к автономности каждой личности, основанной на равноправии каждой из них по отношению друг к другу. Ответственность за обеспечение этого стремления была возложена на органы центральной власти, что обусловило ставший уже традиционно высоким уровень законопослушности и дове-

¹¹⁷ Hägg G. Op. cit. S. 197–198.

рия народа власть предержащим. Образование константы «lagom», как нам кажется, явилось следствием развития парадигмы индивид — государство. Социал-демократы, находясь в Швеции у власти многие годы, действовали под девизом «Никто не останется позади» («Alla ska med»). Шведское общество на уровне индивида фактически выработало договор с органами власти, в котором первые выказывают последним полную поддержку и доверие в обмен на гарантию обеспечения порядка, независимости и равных условий существования для каждого гражданина вне зависимости от пола, возраста, национальности, социального положения, финансовой обеспеченности и прочих признаков. Это стремление к избеганию крайностей явилось залогом образования константы «lagom», символизирующей жизненно необходимое для существования «кантианского леса» усредненное равноправие. С этой точки зрения константа «современность» (modernitet) также находится в тесной связи с константой «индивидуализм». В тяготении к следованию последним тенденциям (как на личном, так и на национальном уровнях), готовности и желании приспособляться к постоянно изменяющимся требованиям окружающего мира просматривается поведение индивида, который вынужден вживаться в коллектив, стремление соответствовать требованиям и следовать правилам. Доминирующие мировые тенденции, как правило, очень быстро приживаются в шведском тезаурусе. Швеция легко впитывает в себя фрагменты различных культур, в больших количествах принимая иммигрантов из многих стран мира. «Современность» с этой точки зрения равна желанию не остаться позади в гонке за достижениями мирового прогресса, быть «не хуже других». Все три вышеперечисленные константы, будучи тесно взаимосвязанными, образуют собой центр тезауруса или основу картины мира шведской культуры¹¹⁸.

¹¹⁸ Понятие «картина мира» в тезаурусной концепции понимается как система культурных констант тезауруса, образующая его ядро. О картине мира как исследовательской проблеме см.: Кузнецова Т. Ф. Картина мира как проблема в курсе культурологии // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 28–32; Ее же. Картина мира в научном тезаурусе // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 7. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. С. 29–35; Луков А. В. «Картины мира» молодежи как результат культурной социализации в условиях становления глобальных систем коммуникации: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2007.

**ПОСТМОДЕРНИЗМ В СВЕТЕ
ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКОЙ КРЕАТОЛОГИИ
(поиски параллелей с тезаурусным подходом)**

Тезаурусный подход, интенсивно разрабатывающийся в последнее время, имеет отношение к различным сферам гуманитарного знания¹¹⁹. В то же время он показывает, что сами эти сферы тесно переплетены в культурных тезаурусах современности, что позволяет не только использовать междисциплинарные связи, но и строить исследования на отдаленных параллелях.

В своей статье¹²⁰ мы рассмотрели характерологию постмодернизма с точки зрения клинической характерологии и психотерапии, опираясь на характерологическую креатологию М. Е. Бурно. Снова обращаясь к материалу этой статьи, мы стремимся показать, что тезаурусный подход имеет опору в теоретических построениях разных гуманитарных наук, в том числе и в области психологии и психиатрии. Представляется, что для дальнейшей разработки тезаурусного анализа мировой культуры идеи психологов и психиатров могут быть плодотворными, тем более что индивидуальный культурный тезаурус имеет отношение к психическому аппарату. Характеризуя постмодернизм в целом в категориях психиатрии, мы останавливаемся на художественных произведениях писателей-постмодернистов — «Имени розы» У. Эко и «Хазарском словаре» М. Павича с тем, чтобы показать технологию применения теории в конкретном анализе.

Современная психотерапия и клиническая психология (и, безусловно, российская психотерапия, как часть мировой) располагают значительными ресурсами не только для изучения расстройств личности, внутриличностных конфликтов и трудностей межперсонального взаимодействия (и работы с ними), но и в не меньшей мере для анализа целых общественных феноменов, явлений культуры. Одним из наиболее продуктивных в этой области можно считать Терапию творческим самовыражением М. Е. Бурно — отечественный клинико-психотерапевтический метод, сложившийся в своих основных чертах уже в 1970-е годы и продолжающий традиции российско-германской клинической школы

¹¹⁹ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во НИБ, 2008; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008; Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1–17 / Под ред. Вл. А. Лукова. М.: Изд. Моск. гуманит. ун-та, 2005–2008.

¹²⁰ Канарш Г. Ю. Характерология постмодернизма // Психотерапия. 2009. №5.

(Э. Кречмер, П. Б. Ганнушкин, С. И. Консторум). Сегодня, в применении к работе со здоровыми людьми, метод обозначается его автором как «характерологическая креатология»¹²¹.

Отталкиваясь от подробного изучения клинических особенностей, характеров конкретных людей (в их здоровой и патологической выраженности), метод ТТС напрямую обращается к более сложным феноменам (духовным, общественным, культурным), также имеющим (как выясняется) свою характерологическую природу. Как указывает М. Е. Бурно: «Из естественно-научного понимания-изучения характеров нетрудно вывести и естественно-научное понимание национально-психологических особенностей (надхарактерологических, но окрашивающих собою каждый радикал), характерологическое понимание религии, литературы, искусства, науки, политики»¹²². Например, весьма важной как в теоретическом, так и практическом отношении представляется мысль автора метода о том, что Запад, Восток и Россия имеют различную *характерологическую природу* (Запад и Восток различную аутистическую, — рациональную и чувственно-образную, соответственно, Россия — дефензивно-реалистическую), и это неизбежно сказывается в общем духовно-нравственном и общественно-политическом строе этих регионов мира (там же). Другой пример — анализ автором ТТС крупнейших мировых религий — иудаизма, христианства, ислама и буддизма, характерологически открывающий, не вникая в детали, самую *природную основу*, суть каждой из них¹²³.

Исходя из этого, представляется интересным рассмотреть с точки зрения клинической характерологии и другие общественные и духовные явления, в том числе важнейший для современной культуры феномен *постмодернизма*.

В значительной мере желание проанализировать постмодернизм характерологически продиктовано тем, что большинство современных трактовок этого явления проходят «мимо» *конкретно-антропологических* особенностей, составляющих суть клинического знания о человеке, будучи социологическими, культурологическими, философскими по своим основаниям. Это не удивительно, поскольку, в отличие от постструктурализма, ограничивавшегося почти исключительно сферой филологии, постмодернизм «...уже в 1980-е гг. стал пре-

¹²¹ Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением (ТТС) в практической психологии и педагогике // Психотерапия. 2007. №9. С. 17.

¹²² Бурно М. Е. О характерах людей (психотерапевтическая книга) / Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008. С. 78. (Психотерапевтические технологии).

¹²³ Там же. С. 349–352.

тендовать на выражение общей теоретической надстройки современного искусства, философии, науки, политики, экономики, моды»¹²⁴. То есть, иными словами, обозначил свою претензию на роль общественной идеологии. Между тем, постмодернизм — не только общественное и идеологическое (и, конечно же, эстетическое) явление, но и в значительной мере явление социально-психологическое и даже *патопсихологическое*. И в этом своем качестве он изучен значительно меньше.

В определенной мере можно утверждать, что рассматриваемый феномен — не уникальный для европейской и мировой культуры. Слова Экклезиаста о том, что «нет ничего нового под солнцем» отражают особенности мироощущения, чрезвычайно близкого к мироощущению постмодернистских авторов. В философии Нового времени, задолго до появления рассматриваемого феномена, обнаруживается стиль мышления, весьма напоминающий постмодернистский, например, в работах крупного религиозного и политического мыслителя конца XVIII — первой четверти XIX века, одного из основоположников французского консерватизма Жозефа де Местра¹²⁵. Однако только во второй половине XX века (примерно с 1970-х годов) данное мироощущение и присущий ему стиль мышления становятся доминирующими в европейской культуре.

Размышления о постмодернизме, его происхождении и природе неизбежно подводят нас к теме *Модерна* (европейской Современности). Известно, что возникновению данного феномена способствовал целый ряд факторов (таких как становление массового общества, глобализация, взаимопроникновение различных культур, развитие информационных технологий), но одним из наиболее важных стал кризис *модернизма*, его культуры и идеологии.

Если проанализировать некоторые типовые модели и оценки современных культурных тезаурусов, утвердившихся и на Западе, и на Востоке, и в постперестроечной России, можно констатировать, что постмодернизм воспринимается как своеобразная реакция общества на кризис Модерна: эпоха поздней Современности (конец XIX — первая половина XX в.) видится тем временем, когда был поставлен *чудовищный эксперимент* над человеком, его природой. Впервые человеческая природа ставится на службу рациональным технократическим проектам, имеющим своей целью переделку как общества, так и самого человека

¹²⁴ Руднев В. П. Постмодернизм // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / [Изд. 3-е, испр. и доп.]. М.: Аграф, 2009. С. 310.

¹²⁵ Дегтярева М. И. Жозеф де Местр и его русские «собеседники» (опыт философской биографии и интеллектуальной связи в России). Пермь, 2007. С. 106–107.

(в различных тезаурусах это могут быть и советский коммунизм, и германский национал-социализм, и в значительной мере страны капиталистической системы, также не избежавшие воздействия утопического рационализма). В конечном счете, как отметил в одной из своих статей американский социолог, профессор Георгий Дерлугьян, массовый террор и массовые убийства, совершенные в XX столетии, напрямую были связаны с феноменом *индустриализации власти*, специфичным для этого века: «Итак, если символические фигуры раннего модерна — дворянский щеголь и солидный буржуа, а нынешний постмодерн стал эпохой молодых шалопаев, то «высокий модернизм» XX века был периодом инженеров, управленцев, диктаторов и военных. Индустриализация власти — беспрецедентно возросший потенциал творить добро и зло — вот в чем следует искать объяснение как массовых убийств, так и феноменальных достижений XX века»¹²⁶.

Однако мало сказать, что постмодернизм явился возникшей во второй половине XX века закономерной реакцией общества на кризис модерна (обещавшего человечеству счастье, но принесшего с собой и ужасы мировых войн, тоталитарных режимов, техногенных катастроф). Существенно то, что постмодернизм, его культура и философия стали выражением *определенного типа сознания, конкретного психологического склада*, сформировавшегося еще раньше, в первой половине XX столетия, под непосредственным воздействием достижений (а они значительны) и катастроф этого столетия. Речь идет о шизофрении, шизофреническом характере.

Важные рассуждения на этот счет содержатся в работах российского философа и культуролога В. П. Руднева, чьи исследования в области патопсихологии и психосемантики в ряде своих аспектов тесно связаны с ТТС¹²⁷. Руднев сопрягает указанное явление современной культуры с шизофренией как «главным психическим заболеванием XX века» и полифоническим характером. Он показывает, что «шизофренизация», свойственная этому столетию, во многом была результатом *защитно-приспособительной работы* человеческой психики, по-своему защитившей людей от нечеловеческих условий выживания. «Шизофренической в широком смысле является сама культура XX века. Почему? Потому что любое психическое расстройство — защита против угро-

¹²⁶ Дерлугьян Г. Индустриализация власти // Эксперт. Специальный выпуск. 28 июля — 3 августа 2008. №30 (619). С. 7. (курсив Г. Дерлугьяна).

¹²⁷ См.: Руднев В. П. Терапия творческим самовыражением // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / [Изд. 3-е, испр. и доп.]. М.: Аграф, 2009. С. 443–445.

жающей невротичности или психотичности реальности. XX век и защитился шизофренической мозаикой от безумных противоречий, которые несла реальность чудес бурно развивающейся техники, ужасов мировых войн, геноцидов и тоталитаризма, теории относительности и квантовой механики — всего того, что невозможно было объяснить, оставаясь в рамках уютной модели мира, сформированной предшествующим столетием»¹²⁸. В то же время, по Рудневу, можно выделить два периода, существенно различающихся, так сказать, по тяжести заболевания, и соответственно, с весьма неоднородными культурными тенденциями. Первый период — это первая половина XX столетия, с ее «большой» (психотической) шизофренией, и соответствующей данному типу заболевания трагической культурой модернизма (Кафка, Дали, Хайдеггер). Вторым периодом — вторая половина XX столетия, когда «большую» шизофрению сменяет «малая», невротическая шизофрения, и соответственно, на смену трагической культуре предшествующего периода приходит культура *постмодернизма*: «к концу XX века большая шизофрения в искусстве все больше отходит на второй план, уступая место невротической, вялотекущей, так же как на смену серьезному модернизму Кафки, Дали и Хайдеггера пришел *постмодернизм*, который и есть латентная “нестрашная” шизофрения. Цитатная техника превращается здесь в безобидный пастиш, психотическое страдание уступает место вполне приемлемому бытовому безумию...»¹²⁹. Таким образом, согласно Рудневу, современные постмодернисты — это «*мозаики-постшизофреники*» (пост-, поскольку «настоящая», «большая» шизофрения, как уже отмечалось, была характерна для культуры первой половины XX века и определяла специфику модернизма).

В этой связи необходимо сказать о характерологической мозаичности, и шизофренической (полифонической) мозаичности, в частности. В клинической характерологии под мозаичным характером понимается душевный склад, основу которого составляет одновременное присутствие нескольких характерологических радикалов («личностных ядер»), которые своеобразно «перемешиваются» в душе человека своими «кусками». Как правило, это происходит в результате эндогенного (обусловленного внутренними причинами) протекания заболевания (шизофрения, эпилепсия) или другого типа патологии (эндокринных нарушений, органического поражения мозга). В процессуальных случаях (например, при шизофрении)

¹²⁸ Руднев В. П. Полифонический характер // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / [Изд. 3-е, испр. и доп.]. М.: Аграф, 2009b. С. 307.

¹²⁹ Там же. С. 308. (Курсив мой. Г. К.)

при этом нередко наблюдается характерное «переслаивание» личности, что и создает основу мозаичной структуры. Но иногда (вследствие очень медленного течения заболевания, практически не влияющего на личностные особенности и не приводящего к глубоким патологическим изменениям) представляется возможным (как показал М. Е. Бурно) вести речь о мозаичности как *изначальном природном (непатологическом) свойстве данного характера* (в этом смысле автор метода ТТС говорит сегодня о «шизофреническом характере» и «здоровом шизофренике»¹³⁰).

В рамках Школы Бурно выделяют несколько таких, мозаичных, характеров, тесно связанных с соответствующими типами телесных конституций и психических патологий (душевных болезней или психопатий): грубоватый (органический) характер, эндокринный характер («люди третьего пола»), эпилептический и шизофренический (полифонический) характеры. Термин «полифонический» для обозначения «характера» эндогенно-процессуальных (малопрогрессирующих шизофренических) пациентов был введен в 1990-е годы одним из последователей М. Е. Бурно, московским клиническим (медицинским) психологом Е. А. Добролюбовой. Приведем ее, уже ставшее хрестоматийным, описание данного душевного склада: «Мне видится «полифоническая мозаика» («одной из мозаик»...). Что понимаю под ней? В широком смысле — **одновременное сосуществование в человеке** богатой чувственности (=чувственного склада-радикала) и высокой аналитичности (=аналитического склада-радикала), **Художника и Ученого**. Шизофреническая картина есть **образ=понятие**, она близка к **эмблеме**, как бы принадлежит не только к искусству, но и к литературе: в литературе больше обобщения, больше мысли. В узком смысле полифоническая мозаика — **одновременное звучание нескольких характерологических радикалов**. Художественное полотно создается одновременно, например, аутистическим, психастеническим, истерическим, эпитимным радикалами (одного и того же человека). Благодаря наличию, как правило, **нескольких реалистических радикалов** автор выглядит в философском смысле все же материалистом, хотя и “странным”. В самом узком смысле полифоническая мозаика есть **присутствие в один и тот же момент не борющихся друг с другом противоположных состояний, настроений**»¹³¹.

¹³⁰ Бурно М. Е. О «шизофреническом характере», о «здоровом шизофренике» в Терапии творческим самовыражением // Московский психотерапевтический журнал. 2005. №1. С. 89–110.

¹³¹ Добролюбова Е. А. Шизофренический «характер» и Терапия творческим самовыражением // Практическое руководство по Терапии творческим самовыражением / Под ред. М. Е. Бурно, Е. А. Добролюбовой. М.: Академический проект, ОППЛ. 2003. С. 312. (Полужирный шрифт Е. А. Добролюбовой).

По мнению Руднева, характерные особенности полифонического характера, описанные Е. А. Добролюбовой, отчетливо проявляют себя в культуре XX века, и в особенности, если говорить о шизотипическом расстройстве (современное обозначение малопрогрессирующей шизофрении), в культуре постмодернизма. В этом контексте можно вести речь о двух главных принципах постмодернизма¹³², совершенно четко коррелирующих с *мозаичной спецификой* полифонического склада. Первый принцип — всеобщее смешение и насмешливость над всем, а также «культурная опосредованность» любого произведения, приверженность цитате. Второй — отказ от истины и замена реальности текстом. В первом случае очевидна отчетливая корреляция между характерологической шизофренической мозаичностью и *культурной мозаичностью постмодерна*; во втором мозаичность проявляет себя в *бесконфликтной множественности, релятивности концепций истины*. При этом важно иметь в виду, что сказанное вовсе не означает, будто каждый философ или писатель-постмодернист обязательно полифонист-шизотипист по своему характеру: речь в данном случае идет о *характерологической природе* феномена, культурной тенденции, о том, что *типично* для нее, так или иначе сказывается *во всех произведениях*, независимо от того, каким *на самом деле* является характер того или иного конкретного автора (подобно тому, например, как это возможно говорить о характерологической природе *национального характера*).

Литературно-художественную и одновременно философскую реализацию первого принципа можно коротко проиллюстрировать на примере постмодернистского бестселлера «Имя розы» (1980) итальянского ученого-медиевиста, семиотика и писателя Умберто Эко. Главные герои этого произведения — монах Вильгельм Баскервильский и его помощник, послушник Адсон, чьи имена и род занятий вполне недвусмысленно отсылают к историям о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне. Отличие разве что в том, что оба — не английские джентльмены, а монахи, и деятельность их разворачивается не в Англии рубежа XIX — XX веков, а стенах средневекового бенедиктинского монастыря, где они заняты расследованием многочисленных изощренных убийств послушников и монахов. Вильгельму и Адсону втайне противостоит слепой хранитель монастырской библиотеки Хорхе (недвусмысленная отсылка к знаменитому аргентинскому писателю Хорхе Луису Борхесу), который, как выясняется в последних главах романа, стоит у истоков всех таинственных убийств. В центре этой борьбы между Вильгельмом, с одной стороны,

¹³² Руднев В. П. Постмодернизм. С. 311.

и Хорхе, с другой, — таинственная книга — Вторая «Поэтика» Аристотеля, в которой, как выясняется позже, научно рассматривается природа смеха и его воздействие на человеческую душу (в отличие от Первой «Поэтики», где повествуется о природе трагедии). Собственно, все произошедшие убийства — результат преступных действий Хорхе, пытавшегося любыми способами уберечь книгу от посторонних глаз.

Таким образом, за псевдодетективным повествованием (пародия на детектив, — весьма типично для постмодернистского произведения) у Эко стоит концепция столкновения *двух типов культур, двух фундаментальных картин мира* — если так можно выразиться, серьезной, догматической, олицетворяемой Хорхе, и смеховой, иронически-скептической, представленной в лице Вильгельма. Причем именно вторая (собственно постмодернистская) отождествляется автором «Имени розы» с добром, человечностью, тогда как первая (классическая) имеет отчетливо антигуманный, репрессивный характер. В качестве иллюстрации приведем фрагмент выразительного диалога между Вильгельмом и Хорхе, состоявшегося уже после раскрытия загадки убийств и тайны Второй аристотелевой «Поэтики»:

(Говорит Вильгельм, Хорхе ему отвечает).

«Ликург поставил статую смеху».

«Ты вычитал это в книжонке Хлориция, который старается оправдать мимов. Он пишет, что какого-то больного излечил врач, велевший рассмешить его. Зачем надо было его излечивать, если Господь постановил, что земной его день движется к закату?»

«Не думаю, чтобы он излечил больного от болезни. Скорее научил его смеяться над болезнью».

«Болезнь не изгоняют, ее уничтожают».

«Вместе с больным»

«Если понадобится».

«Ты дьявол», — сказал тогда Вильгельм.

Хорхе как будто не понял. Если бы он был зряч, я бы (основное повествование в романе ведется от лица Адсона. — *Г. К.*) мог сказать, что он ошеломленно уставился на собеседника. «Я?» — переспросил он.

«Ты. Тебя обманули. Дьявол — это не победа плоти. Дьявол — это высокомерие духа. Это верование без улыбки. Это истина, никогда не подвергающаяся сомнению <...>»¹³³.

Здесь представляется уместным сделать отступление и поговорить о юморе. Юмор составляет важнейший элемент человеческой культуры

¹³³ Эко У. Имя Розы / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб: «Симпозиум», 2006. С. 599. (Курсив мой. *Г. К.*).

с древнейших времен, и внимание к нему современных философов-постмодернистов (в частности, Эко) кажется неслучайным. В психотерапии одним из наиболее известных случаев использования юмора в лечебных целях является разработка техники парадоксальной интенции (парадоксального намерения) австрийским психологом и психиатром Виктором Франклом, основателем логотерапии («терапия смыслом», вариант экзистенциального анализа). Трактую юмор как одно из важнейших сущностных проявлений человеческой природы, Франкл показывает, что благодаря ему (через намеренное преувеличение человеком своего страха, навязчивости и т. п.) пациент, страдающий невротическим расстройством, может занять *внутреннюю дистанцию* по отношению к своим болезненным симптомам, и, вследствие этого (после прохождения определенного курса специальных психологических тренировок), — постепенно обрести *полный контроль над собой и своим недугом*¹³⁴.

Показывая важную роль юмора в психотерапевтической практике и раскрывая основные механизмы юмористического реагирования, Франкл тем не менее рассуждает с сугубо психологических позиций, и не учитывает (как психолог) сложных клинических закономерностей, о которых говорит, например, медицинская (клиническая, не психологическая) психотерапия. Между тем, с точки зрения последней, юмор отнюдь не является универсальным свойством человеческой природы, и способность к нему в значительной мере предопределяется особенностями *характера*. Получается, что юмор — в первую очередь свойство людей «душевно теплых», общительных, жизнелюбивых, с чувственно-материалистическим мироощущением, тепло-естественных в своих психологических реакциях (синтонных)¹³⁵. Напротив, у людей с напряженно-авторитарным характером (по крайней мере, многих из них, особенно т. н. *грубоватых эпилептоидов* унтер-пришибеевского типа¹³⁶) дело с юмором обстоит значительно хуже, поскольку вследствие своей природной прямолинейной агрессивности они часто не способны адекватно отреагировать на шутку (а если шутят сами, то это весьма своеобразный юмор, с оттенком садистичности).

¹³⁴ Франкл В. Теория и терапия неврозов // Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник: Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. С. 343–344. (Б-ка зарубежной психологии).

¹³⁵ Бурно М. Е. О характерах людей. С. 15.

¹³⁶ М. Е. Бурно выделяет два типа эпилептоидных психотатов: асоциальные и гиперсоциальные. Примером первого типа в культуре могут быть литературные персонажи унтер Пришибеев или Держиморда; примером второго, например, Леонтио из популярного некогда бразильского телесериала «Рабыня Изаура». Различные типы эпилептоидных психопатов на «армейском» материале хорошо показаны в популярном телесериале «Солдаты», идущем по каналу РЕН-ТВ.

Следует также различать юмор и иронию. Если юмор предполагает душевное тепло, доброжелательность по отношению к тому, над кем шутят, то ирония часто «вырастает» из душевной холодности, «холодноватости». Иронически-язвительное отношение к другим может встречаться у людей с замкнуто-углубленным (аутистическим) характером и людей демонстративного склада (истериков). Первые, вероятно, могут зло иронизировать над тем, что как-то нарушает их *внутреннюю Гармонию*; у вторых холодность-ироничность проистекает из *природного эгоцентризма*.

Особый вид юмора — карикатура, гротеск. Гротескными (преувеличенными до нелепости, абсурда) подчас могут выглядеть реакции людей полифонического (шизофренического) склада, и тогда он является следствием душевной расщепленности (схизиса). Последнее имеет самое непосредственное отношение к карнавальной культуре, шутовству, феномену юродства и т. п. Именно такой, *шутовской, гротесковый*, вариант смеховой культуры воспроизводится в наше время постмодернизмом¹³⁷. Можно предположить также, что постмодернистская ирония — насмешливо-пренебрежительное отношение к ценностям серьезной (классической, модернистской) культуры — есть своеобразная психологическая реакция, позволяющая (прямо по Франклу) внутренне дистанцироваться от всего жесткого, догматического, травмирующего (или даже *потенциально* травмирующего), превратив его таким образом в *карикатуру, шарж*. И тем самым обезопасить себя от этого.

Итак, ключевым мотивом «Имени розы» У. Эко является типично постмодернистская установка на *тотальный скепсис*, который противостоит, по мнению философов этого направления, репрессивной сущно-

¹³⁷ Вот как описывает, к примеру, У. Эко в «Имени розы» знакомство своих героев — Вильгельма и Адсона — с работой некоего Адельма, иллюстратора книг, чья роспись библейской Псалтири была обнаружена ими в скриптории монастыря: «Мы подошли к рабочему месту Адельма, где лежали листы Псалтири, покрытые его рисунками. Тончайшие листы ягнячьей кожи, дивного, царственного пергамента. Последний, неоконченный, до сих пор был прибит к столешнице. Выложенный пемзой, умягченный мелом, растянутый на станке, он был наколот по краю мельчайшими дырочками-вешками, направляющими руку мастера. На половине листа заполненной текстом, художник разметил по полям контур рисунков. Взглянув на другие, уже готовые листы, мы с Вильгельмом ахнули. На полях Псалтири был показан не тот мир, к которому привыкли наши чувства, а *вывернутый наизнанку*. Будто в преддверии речи, которая по определению речь самой Истины, — велся иной рассказ, с той Истиною крепко увязанный намеками *in aenigmate*, лукавый рассказ о *мире вверх тормашками*, где псы бегут от зайцев, а лани гонят львов» (Эко У. Указ. соч. С. 96) (Курсив мой. — Г. К.). (Далее у Эко следует подробное описание всех «безобразий», которые изобразил на страницах священной книги Адельм, и созерцание которых вызвало дружный смех монахов, находящихся в тот момент в скриптории).

сти культуры и рассматривается ими в качестве необходимого условия *человеческой свободы*. В целом же история, рассказанная итальянским прозаиком, — «классический» постмодернистский коллаж, сложная интеллектуально-философская мозаика, скрывающаяся за внешне простым (с оттенком развлекательности) повествованием, составленная, как подобает роману такого рода, из различных «культурно опосредованных» фрагментов (цитат). Типологически стиль произведения, безусловно, отвечает особенностям *полифонического (шизотипического) характера*, с его одновременным звучанием нескольких характерологических радикалов» (личностных «ядер»), по выражению Е. А. Добролюбовой¹³⁸. Хотя, несомненно, сам автор «Имени розы» не является полифонистом-шизотипистом, скорее шизотимом¹³⁹.

Второй фундаментальный принцип постмодернизма, обозначенный выше, — отказ от истины и переход к своего рода гносеологическому мультиперспективизму (множественности, релятивности концепции истины) — связан с типично постмодернистским феноменом «*утраты реальности*». «Постмодернизм был первым (и последним) направлением XX в., которое открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга. Ведь любая история, в соответствии с пониманием постмодернизма, — это история *создания и интерпретации текста*. Откуда же тогда взяться реальности? Реальности просто нет. Если угодно, есть различные виртуальные реальности — недаром постмодернизм расцвел в эпоху персональных компьютеров, массового видео, Интернета...»¹⁴⁰.

В то же время именно этот методологический ход — полная, тотальная замена реальности текстом (даже *Текстом* — с большой буквы) оказывается чрезвычайно важным с точки зрения определения характерологической (и, безусловно, психопатологической) основы культуры второй половины XX столетия.. Дело в том, что результаты подобного «смещения» (перехода от реальности к Тексту, стирание границ между ними) обнаруживают известное подобие типу восприятия мира, свойственному мозаичному, шизофреническому сознанию и мышлению. «Важнейшим риторическим приемом шизотипического дискурса XX века является такое построение дискурса, при котором он делится на не-

¹³⁸ Добролюбова Е. А. Указ. соч.

¹³⁹ О фундаментальном различии между шизофреническим и шизотимным см. у М. Е. Бурно: (Бурно М. Е. О «шизофреническом характере», о «здоровом шизофренике» в Терапии творческим самовыражением. С. 98; Бурно М. Е. О характерах людей. С. 43–57).

¹⁴⁰ Руднев В. П. Постмодернизм. С. 312. (Курсив мой. — Г. К.).

сколько частей (инстанций, текстовых «субличностей»), каждая из которых излагает свою версию тех событий, которые произошли в текстовой реальности... В шизотипическом расколотом мозаичном сознании происходит примерно то же самое. Есть *правда шизоида, есть правда ананкаста, есть правда истерика, но нет одной единственной истины, на которую можно было бы опереться*¹⁴¹. Именно поэтому шизотипическая личность «...постоянно находится в вечных сомнениях самого глобального порядка»¹⁴².

Ключевым текстом, позволяющим продемонстрировать эти особенности, является «Хазарский словарь» (1984) — знаменитый роман современного сербского писателя-постмодерниста Милорада Павича. Роман посвящен вымышленной истории исчезнувшего народа — хазар — некогда проживавшего в верховьях Волги и Дона и создавшего собственное государство — Хазарский каганат, одно из наиболее могущественных в истории европейского Средневековья. В центре повествования — история так называемой *хазарской полемики* — спора между представителями трех монотеистических религий — христианства, ислама и иудаизма, якобы состоявшегося в IX веке при дворе хазарского кагана по поводу принятия хазарами одной из них. Задача, поставленная каганом перед участниками полемики, состояла в следующем: разъяснить сон, в котором хазарскому правителю явился ангел, произнеся загадочную фразу: «Богу дороги твои намерения, но не дела твои». Каждый из полемистов (соответственно христианский, исламский и иудейский) дает собственное толкование фразы, но, как становится ясным по ходу действия (сам роман состоит из трех частей, последовательно сменяющих друг друга в рамках единой сложной концепции повествования), исход полемики всякий раз являет себя *по-разному*, в зависимости от того, *кто рассказывает о ней* — христианский, исламский, либо иудейский источник (соответственно, по мнению христианского источника в хазарской полемике победили христиане, по версии исламского — мусульмане, а с точки зрения еврейского — иудеи). (Между прочим, такой поворот, кажущийся парадоксальным, в свете тезаурусного подхода обретает свою логику, становится едва ли не единственно возможным).

Эту идею — множественности, относительности, и одновременно взаимодополнительности различных концепций истины — Павич вкладывает в уста одного из героев романа, некоего Самуэля Козна, еврея,

¹⁴¹ Руднев В. П. Шизотипический дискурс // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / [Изд. 3-е, испр. и доп.]. М.: Аграф, 2009е. С. 514–515.

¹⁴² Там же. (Курсив мой. — Г. К.).

одного из собирателей сведений о хазарах. «<...> Может быть, где-то на свете, ... еще кто-то собирает документы и сведения о хазарах, так же как это делал Иуда Халеви (средневековый еврейский поэт и философ. — Г. К.), составляет такой же свод источников или словарь, как это делаю я. Может быть, это делает кто-то принадлежащий к иной вере — христианин или приверженец ислама. Может быть, где-то в мире есть двое, которые ищут меня так же, как я ищу их. Может быть, они видят меня во снах, как и я их, жаждут того, что я уже знаю, потому что *для них моя истина — тайна, так же как и их истина для меня — сокрытый ответ на мои вопросы <...>*»¹⁴³. Интрига заключается в том, что параллельно с Коэном сведения о хазарах собирают некий знатный серб Аврам Бранкович, христианин, а также мусульманин Юсуф Масуди. При этом Бранкович и Коэн постоянно видят друг друга во сне, не подозревая о существовании друг друга, а Масуди, слуга Бранковича, в свою очередь, видит их обоих спящими. Таким образом, все три персонажа оказываются *неразрывно связанными друг с другом* в реальности и во сне, а история их загадочных взаимоотношений заканчивается тоже весьма характерно: Бранкович погибает в бою от рук турок, Коэн, служивший турецкому паше, во время гибели Бранковича впадает в спячку, видя во сне его смерть, Масуди, бывший слугой у Бранковича, видит, как мусульманину снится смерть христианина¹⁴⁴.

Отметим также, что в отличие от «Имени розы» У. Эко, «Хазарский словарь» М. Павича является «полифоническим» произведением не только концептуально (поскольку выражает постмодернистскую концепцию релятивности истины), но и *художественно*: в нем многогранно отразился полифонический (по-видимому, обусловленный малопрогрессивной психопатоподобной шизофренией, как, например, у Ингмара Бергмана) характер автора. Шизофренический схизис обнаруживает себя то там то тут — и рассказом о странно-загадочной судьбе Аврама Бран-

¹⁴³ Павич М. Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 267–268. (Классическая и современная проза). (Курсив мой. — Г. К.).

¹⁴⁴ Благодаря вторжению непредвиденных обстоятельств трем *вымышленным* составителям «Хазарского словаря» — Бранковичу, Коэну и Масуди — не удастся встретиться всем вместе, чтобы собрать свои версии в единую книгу. По версии Павича, это удастся сделать лишь некоему монаху, отцу Феокисту Никольски, перепесчику книг, обладавшему феноменальной памятью, который своими глазами видел все три версии «Хазарского словаря» (соответственно — версии Бранковича, Масуди и Коэна), запомнил их и впоследствии издал в Польше при посредстве издателя Даубманнуса. (Современное издание «Хазарского словаря» представлено его автором как результат реконструкции средневекового издания Даубманнуса, якобы увидевшего свет в 1691 г.).

ковича, и зловеще-таинственной историей любви Петкунина и Калины, и повествованием о столь же таинственно-пугающих сексуальных приключениях Дороты Шульц (откровенность автора доходит порой до неприличия, являя собой пример «классической» шизофренической «обнаженности»). Но в то же время именно душевная расщепленность-нецельность, благодаря своим (хорошо известным психиатрам) *креативным способностям*, создает необыкновенный «аромат» этого литературного произведения, даря читателю возможность испытать подлинное интеллектуальное наслаждение от следования за «изгибами» причудливо-парадоксальной мысли автора.

Возвращаясь к основному предмету наших размышлений, заметим вслед за Рудневым: эти два ключевых произведения постмодернистской культуры — «Имя розы» У. Эко и «Хазарский словарь» М. Павича, несмотря на общие для них теоретические интенции и особенности стиля, все же *серьезно отличаются друг от друга*, в каком-то смысле выражая две *принципиально различные культурные установки*: «особенностью, придающей уникальность «Хазарскому словарю», является *та преувеличенная серьезность его стиля, то отсутствие иронии*, замешанное на терпком балканском фольклоре, которые позволяют говорить *не только о квинтэссенции постмодернизма, но и об альтернативе ему*. В этом смысле Милорад Павич безусловный антипод Умберто Эко — семиотика, играющего (когда более, когда менее успешно) в прозаика, а антиподом «Имени розы» становится «Хазарский словарь»¹⁴⁵.

Поэтому справедлива следующая констатация: «...Павич писатель *глубоко старомодный*, такой, например, как Томас Манн, Фолкнер или Франц Кафка»¹⁴⁶.

Данное замечание представляется методологически важным. По сути, оно фиксирует некие противоречивые тенденции в развитии современной культуры. С одной стороны, культура и эстетика постмодерна продолжают оказывать глубокое воздействие на сознание и жизнь современного человека, формируя специфические стили поведения и мышления (как в повседневной жизни, так и в специализированных областях человеческой деятельности, включая политику)¹⁴⁷. Прежде всего, речь должна идти о реалиях *массового общества*, со свойственными ему чертами: исчезновением классовой структуры, атомизацией, ориен-

¹⁴⁵ Руднев В. П. «Хазарский словарь» // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / [Изд. 3-е, испр. и доп.]. М.: Аграф, 2009а. С. 502.

¹⁴⁶ Там же. (Курсив мой. — Г. К.).

¹⁴⁷ Дьяков А. В. «Постмодерн не ушел». Беседа с В. М. Диановой // Хора. 2009. №1 (7). С. 159–165. (Эл. версия: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-01-16.pdf>).

тацией на потребление, утратой стабильных ценностей и деидеологизацией, господством моды и рекламы, театрализацией политики, подменой научной рациональности религиозным и мистическим способами познания действительности и т. п.¹⁴⁸

С другой стороны (и это отчасти демонстрирует сопоставление произведений Эко и Павича), уже *внутри* самой постмодернистской культуры способна формироваться *альтернатива ей* (сознательно или неосознанно), а значит, виден «выход» из несколько затянувшегося (примерно с 70-х годов прошлого столетия) «состояния постмодерна» (термин Лиотара). В социальном плане, как представляется, эта тенденция возвращения к серьезному, модернистскому в культуре (пусть слабая, только наметившаяся) коррелирует с *серьезностью фундаментальных трансформаций*, которым подвергается сегодня современное общество — как западное, переживающее одно из самых глубоких в своей истории изменений (переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития), так и общества не западных стран, вставших в условиях глобализации на путь сочетания вектора модернизации («осовременивания») с развитием на основе собственной идентичности. Все это дает части исследователей основания говорить о *новом Модерне* как для самого Запада, так и других стран¹⁴⁹.

Все эти соображения представляются актуальными для тезаурусного анализа современности.

¹⁴⁸ Обращает на себя внимание и то, что тяжелейший финансово-экономический кризис начала XXI века, связанный с господством в экономике спекулятивного капитала и отсутствием действенных институциональных ограничений, есть результат реализации типичной постмодернистской стратегии *преобладания означаемого* (в данном случае — денежной массы) *над означаемым* (в нашем примере — над реальным богатством).

¹⁴⁹ Федотова В. Г., Колпаков В. А., Федотова Н. Н. Глобальный капитализм: три великие трансформации. М.: Культурная революция, 2008. С. 19–20.

РЕЦЕНЗИИ

Вл. А. Луков

ШЕКСПИРИЗМ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ

(к выходу в свет монографии Н. В. Захарова)

Тема «Шекспир и русская литература» была сформулирована два века назад, многократно исследовалась как самыми крупными представителями русской словесности и литературной критики (Пушкиным, Белинским, Тургеневым), так и видными шекспироведами (с того момента, когда сложилось свое, русское шекспироведение и до наших дней). На страницах многочисленных трудов, посвященных этой теме, можно найти термины «культ Шекспира», «шекспиризация», «шекспиризм» (последний был употреблен П. В. Анненковым для обозначения влияния Шекспира на Пушкина), использованные в монографии, написанной Н. В. Захаровым¹⁵⁰. В главах, прошедших перед глазами читателей, вся эта пестрая картина мнений, сопоставительных текстологических исследований, литературных фактов (по терминологии Ю. Н. Тынянова), культурных событий, версий (в том числе и зарубежных), накопившихся более чем за два столетия, со времени первых упоминаний о Шекспире в России, представлена подробно, с редкой добросовестностью и желанием не упустить из виду даже мелочи, все собрано воедино, всему нашлось свое место. Уже этого одного было бы достаточно, чтобы говорить о решении крупной научной задачи, актуальной не только для филологии, но и для других гуманитарных дисциплин — для культурологии, в ряде аспектов для социологии культуры, исторической психологии. Но Н. В. Захаров выполнил работу гораздо более значимую. Там, где, казалось бы, почти все за два века сказано и трудно добавить что-нибудь существенное, ему удалось сделать (причем, не на основе умозрительных заключений, а путем анализа привлеченного им огромного эмпирического материала) такие выводы, которые вполне справедливо можно назвать новым шагом вперед в гуманитарном знании, новым взглядом на столь важную проблему.

Думается, это прежде всего связано с личностью автора монографии. Николай Владимирович Захаров изучает выбранную для книги тему всю свою научную жизнь. Получив филологическое образование в Петрозаводском государственном университете, славящемся высоким

¹⁵⁰ Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. 320 с.

качеством подготовки специалистов, продолжив образование в США и Финляндии, он довольно необычно вошел в науку: если литературовед почти всегда начинает с публикации маленьких работ, тезисов, статей, лишь спустя годы публикует первую монографию, Н. В. Захаров, вслед за публикацией 2–3 пробных статей, в 2003 г. в Финляндии опубликовал обширный труд «Шекспир в творческой эволюции Пушкина»¹⁵¹. Работа, отмеченная тонким анализом, значимостью и обоснованностью выводов, была одобрена как пушкиноведами, так и шекспироведами. За последующие годы опубликовал большое количество работ (только о Шекспире их более 100). За эти годы у Н. В. Захарова сформировалась новая концепция вхождения Шекспира в русский культурный тезаурус. Появилось само слово «тезаурус» вместе с освоением тезаурусного подхода, в развитие которого он внес большой вклад¹⁵². Новая методология филологического исследования позволила уже известные ученому факты интерпретировать иначе, чем они были представлены не только в чужих трудах, но и в его собственном исследовании «финского периода», то есть времен первой монографии.

Ключевой момент в новой концепции Н. В. Захарова — наделение понятий, употреблявшихся как синонимы, — культ Шекспира, шекспиризация, шекспиризм — такими содержательными характеристиками, что они получили терминологическую определенность, более того, составили систему, с помощью которой можно понять исторический путь вхождения Шекспира и в русскую, и в зарубежные литературы. При этом оказалось, что культ Шекспира — в большей мере социологическое и социально-психологическое понятие, означающее доходящее до поклонения восторженное отношение к великому драматургу, формирование существенной культурной константы в национальных культурных тезаурусах. В шекспиризации исследователь видит уже собственно филологическое явление, подтверждаемое текстами, другими конкретными литературными фактами. Она заключается в переходе от преклонения перед величием гения к широкому использованию в современной литературе (речь идет о современности для писателя, вовлеченного в шекспиризацию) образа Шекспира, персонажей его произведений, его сюжетов, способов построения произведения, шире — шекспировской по-

¹⁵¹ Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003.

¹⁵² См. его работы: Захаров Н. В. Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. 2005. №4. С. 180–188; Его же. Английский язык в тезаурусе Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. С. 148–159; Захаров Н. В., Луков А. В. Школа тезаурусного анализа // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. С. 231–233; и др.

этики, а также прямых или косвенных цитат, аллюзий. Наконец, шекспиризм исследователь определяет как овладение шекспировским мировидением. Для нас это значит — овладение шекспировским масштабом, пониманием человека в ренессансных традициях титанизма, истории как реализации подспудного могучего течения времени, мира как небезразличного спутника человечества.

Западные литературы, обратившись к Шекспиру как к модели литературного творчества, должны были решать другие задачи, чем те, которые стояли перед русской классической литературой. Вот почему нам представляется, что русская литература вполне естественно была связана с шекспиризмом, не пройдя мимо и шекспиризации (но не в масштабах Европы), а западноевропейские литературы в основном явили миру шекспиризацию как актуальную черту литературного процесса, почти не воспользовавшись (или не в полной мере воспользовавшись) потенциалом, заключенном в шекспиризме.

Эта мысль возвращает нас к работе Н. В. Захарова. Наряду с выделенными выше двумя идеями, придающими концепции ученого теоретический характер, выделим третью идею, придающую этой концепции исторический аспект. Речь идет о последовательном описании освоения творчества Шекспира русской культурой, классической литературой, которое так убедительно выполнено в работе. Из этого описания, при всей пестроте фактов, названий, имен, дат, различных исследовательских концепций, культурного контекста и т. д., складывается достаточно цельная картина.

Первые этапы, связанные с именами А. П. Сумарокова, Екатерины II, позже Н. М. Карамзиным и другими деятелями культуры XVIII века, свидетельствуют о первом знакомстве, первоначальной русской переработке шекспировского материала, формировании культа Шекспира (не имевшего такого размаха, как, например, в Германии), все большем нарастании шекспиризации.

На рубеже веков нарастают и черты шекспиризма. Свой вклад в этот процесс внесли В. А. Жуковский, В. К. Кюхельбекер. Но исключительную, центральную роль в нем сыграл А. С. Пушкин примерно за десять лет с середины 1820-х до первой половины 1830-х годов. В его творчестве шекспиризация и шекспиризм в русской литературе достигли полного единства и необычайной продуктивности.

Собственно, поэтому материал о Пушкине занимает в монографии Н. В. Захарова несколько глав. Более высокой точки в развитии шекспиризма в русской культуре не было ни раньше, ни позже Пушкина. Думается, во многом это объясняется «всемирностью» гения Пушкина, что

Н. В. Захаров изучал в ряде публикаций¹⁵³. Но, очевидно, есть и внеличностные причины. Они — в эпохе, по праву получившей название пушкинской. Характерная черта предыдущих эпох — зависимость русской культуры после реформ Петра I от иностранных образцов, сначала голландских, потом немецких, затем французских, менее проявленным и несколько «запоздавшим» было английское влияние. Французская гегемония была наиболее всеохватывающей. Привилегированные слои общества говорили по-французски (так, и у Пушкина в детстве первым языком был французский), царила французская мода, иначе говоря, франкомания проникла в быт. Л. Н. Толстой не случайно начинает свой роман «Война и мир» репликой Анны Павловны Шерер, произносимым по-французски (как и последующий диалог с князем Василием, как вечер у Шерер, где общаются преимущественно по-французски, — пример реалистической художественной детали). Там же мы узнаем, что в период наполеоновского нашествия дворяне с большим трудом перешли на русский язык, что было похоже скорее на игру. Между прочим, в Москве на Кузнецком мосту были закрыты все французские магазины. Но патриотический дух недолго определял культурный тезаурус русских. Русские войска в Париже — это была полная победа, после которой антифранцузские настроения перестали быть актуальными. В 1814 г. на Кузнецком мосту снова открылись французские модные лавки, быстро вернув себе прежнее значение, что засвидетельствовано в «Горе от ума» А. С. Грибоедова. А что же литература? Любопытно, что при всей значимости французских образцов подражание им в России не привело к выдающимся художественным свершениям. Пожалуй, только мольеровская модель нашла параллель в «Горе от ума» и лафонтеновская — в баснях И. А. Крылова, причем оба автора настолько самобытны, что довольно трудно их сопоставлять с французскими образцами. Нужно учитывать, что французская литература сама по себе присутствовала в русской культуре, где образованные слои общества говорили, читали, думали, видели сны по-французски.

Французская литература была образцом для русской литературы не только в XVIII веке, но и несколько десятилетий в XIX. Не следует думать, что это свидетельство приниженности русской литературы: это, напротив, константа в развитии литературных тезаурусов, и основные

¹⁵³ Захаров Н. В. Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. 2007. №2. С. 53–58; Луков Вл. А., Захаров Н. В. . Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). 2008. №2. С. 60–63; и др.

литературы мира (подавно и более мелкие) имели концентры влияний¹⁵⁴. Так что это положение как раз традиционно. Образцом для римской литературы была греческая литература. Образцом для французской литературы XVI–XVIII веков была римская (и через нее греческая) литература. Сам Шекспир был зависим от литературных образцов, черпая из сокровищниц античной, французской, староанглийской и других литератур сюжеты и образы своих произведений. Но это не помешало сложиться таким великим литературам, как французская, итальянская, английская, испанская, немецкая. В первые десятилетия XIX века Пушкин и его современники решали задачу создания собственно русской литературы. Именно этим мы объясняем необходимость пушкинского шекспиризма. Шекспир не столько давал русской литературе модель литературного творчества, сколько освобождал ее от плена французского влияния. Знаменитая фраза из Пушкина «Отелло не ревнив, он доверчив» — своего рода символ реального положения дел: это русский взгляд на проблему Отелло, каковы бы ни были взгляды англичан, французов, испанцев, итальянцев, немцев и т. д.

В. Г. Белинский называл вместе с Пушкиным родоначальником новой русской литературы Н. В. Гоголя. Он был совершенно прав. Любопытно, что в монографии Н. В. Захарова Гоголь упоминается лишь дважды, почти случайно. Это может показаться странным. Гоголь писал в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (1836): «Французскую литературу одни приняли с детским энтузиазмом, утверждали, что модные писатели проникнули тайны сердца человеческого, дотоле сокровенные для Сервантеса, для Шекспира... другие безотчетно поносили ее, а между тем сами писали во вкусе той же школы еще с большими несообразностями»¹⁵⁵. В другом месте той же статьи о литературном безверии и литературном невежестве: «Не говоря о писателях отечественных, рецензент, о какой бы пустейшей книге ни говорил, непременно начнет Шекспиром, которого он вовсе не читал. Но о Шекспире пошло в моду говорить, — итак, подавай нам Шекспира! Говорит он: “С сей точки начнем мы теперь разбирать открытую перед нами книгу. Посмотрим, как автор наш соответствовал Шекспиру”, — а между тем разбираемая книга чепуха, писанная вовсе без всяких притязаний на соперничество с Шекспиром, и сходствует разве только

¹⁵⁴ См. обоснование этого тезиса в ст.: Луков Вл. А. Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2008. №3. С. 18–23.

¹⁵⁵ Гоголь Н. В. О литературе: Избранные статьи и письма. М., 1952. С. 75.

с духом и образом выражения самого рецензента»¹⁵⁶. В статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.» Гоголь сопоставлял Мольера и Шекспира как авторов, один из которых придерживался строгого плана, а другой брал анекдоты из жизни и вставлял в свои пьесы, явно на стороне свободного от планов Шекспира. В статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще от односторонности» (1845), где есть известные слова о театре: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»¹⁵⁷, разъясняя эту мысль, Гоголь писал: «Странно и соединить Шекспира с плясунями и плясунами в лайковых штанах»¹⁵⁸. И далее: «Возьми самую заигранную пьесу и поставь ее как нужно, та же публика повалит толпою. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водевиля»¹⁵⁹. Особенно значительно упоминание о Шекспире в «Театральном разезде после представления новой комедии» (1836–1842), где в последнем монологе Автора пьесы сказано: «Все, что ни творилось вдохновеньем, для них пустяки и побасенки; создания Шекспира для них побасенки; святыя движения души – для них побасенки. (...) Побасенки!.. А вот протекли века, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было, а побасенки живут и повторяются поныне, и внемлют им мудрые цари, глубокие правители, прекрасный старец и полный благородного стремления юноша. Побасенки!...»¹⁶⁰. Что можно увидеть в этих замечаниях? Глубокое уважение Гоголя к Шекспиру, защиту Шекспира от новомодных, но сомнительных явлений культурной жизни.

И все-таки не кажется удивительным, что в книге о шекспиризме не говорится о Гоголе. Думается, шекспиризм ему был если не чужд (может быть, «Тарас Бульба» такое предположение поставил бы под сомнение), то, по крайней мере, не актуален (куда более актуальным был для него Данте, что сказалось в плане «Мертвых душ»; между прочим, и для Бальзака Данте был более значимой персональной моделью, что символически представлено в названии «Человеческая комедия»; у Данте личности шекспировского масштаба уравниваются с другими в масштабе Ада, Чистилища, Рая, что ближе писателям-реалистам XIX века, видящих, что героями управляют те же социальные процессы, что и толпой). Именно Гоголь, как второй основоположник новой русской литературы, не стал опираться в целом на образцы из литератур-«прародительниц»,

¹⁵⁶ Там же. С. 76–77.

¹⁵⁷ Там же. С. 148.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же. С. 149.

¹⁶⁰ Там же. С. 285–286.

в том числе и на Шекспира. «Маленький человек», утвердившийся в литературе после Гоголя, к шекспировскому мировосприятию не имеет никакого отношения. Натуральная школа, пошедшая за Гоголем, в еще большей степени развила эти тенденции. Между прочим, и тип «лишнего человека», утвердившийся в русской литературе благодаря Онегину, не соприроден шекспиризму, так что оба родоначальника классической литературы России вели поиски на почве родной действительности и высокой нравственности, ведущей свое происхождение из древнерусской литературной традиции. Характерно, что уже и Пушкин не пошел по пути использования вечных образов, вечных тем, вечных сюжетов, подаренных мировой культуре Шекспиром. Единственный пример — образ Анджело, но он и в наследии Шекспира не может быть отнесен к вечным образам. А развитие концепта власти в пушкинской поэме на шекспировский сюжет вообще связано не столько с литературой (хотя продолжает линию «Бориса Годунова»), сколько с актуальнейшей проблемой русской действительности. У раннего И. С. Тургенева Шекспир звучит лишь в аллюзиях, порождаемых сюжетами «Записок охотника». Молодой Ф. М. Достоевский в «Бедных людях» развил гоголевскую линию, шекспиризм здесь искать напрасно. Русская драматургия черпала из Шекспира образцы в основном в историческом жанре, шекспиризм не актуален для понимания драматургии А. Н. Островского, А. П. Чехова. Так что даже отсутствие каких-либо страниц отечественной литературы в книге Н. В. Захарова может иметь глубокий, концептуальный смысл.

Послепушкинский период — новый этап развития русской литературы. Появляются писатели, которые создадут такой самобытный художественный мир, что уже они сами дадут модели литературного творчества для Европы и всего мира. Это И. С. Тургенев, первым признанный в таком качестве, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, а в самом начале XX века еще и А. М. Горький. Можно согласиться с Н. В. Захаровым, что воспреемником пушкинского шекспиризма в наибольшей степени стал Ф. М. Достоевский. Напротив, резкое неприятие Шекспира свойственно Л. Н. Толстому (статья «О Шекспире», 1903). Однако выясняется, что Толстой много раз прочел Шекспира, специально выучил английский язык настолько, чтобы читать его в подлиннике. Так что статья о Шекспире не должна восприниматься однозначно.

В этой статье Л. Н. Толстой блестяще показал, что объяснение действий героев Шекспира с позиций обыденного «здравого смысла» не выдерживает никакой критики. Но остается сомнение, с этих ли позиций надо рассматривать Шекспира. Между прочим, еще раньше И. С. Тургенев

в статье «Гамлет и Дон Кихот» тоже выступил с анти-гамлетовских, а значит, в чем-то анти-шекспировских позиций. В его культурном тезаурусе Гамлет слился с «лишними людьми» русской литературы и русской действительности, которым в этой самой действительности уже противостояли «новые люди», что успел первым рассмотреть великий писатель.

Говорить о шекспиризме названных великих русских писателей (за исключением Ф. М. Достоевского) было бы, наверное, неточным. Но все они вобрали в себя шекспиризм как пушкинское наследие и в его понимании.

А что же Шекспир? Какова в таком случае его судьба в России начиная с середины XIX века? Н. В. Захаров дает замечательный, разнообразный материал, который показывает: Шекспира переводят, переводы эти (в том числе и полные собрания сочинений) множатся, его пьесы ставят и в столицах, и в провинциальных театрах, композиторы пишут музыку к спектаклям или симфонические поэмы, балеты, в XX веке снимаются фильмы... Шекспир стал тем самым Русским Шекспиром, о котором говорит Н. В. Захаров (разработавший, в том числе, электронный ресурс «Русский Шекспир», за которым последовал «Мир Шекспира»), как и первый, поддержанный РГНФ). Он сам стал выступать в своей роли наравне с русскими классиками (что не мешает развитию в XX веке новой формы шекспиризма, которую можно обозначить как неошекспиризм). Отметим, что в XX веке в русской культуре появляется и новый шекспиризм, ощутимый в драматургии А. М. Горького («Васса Железнова», «Егор Булычев и другие»), в творчестве ряда советских актеров (С. Г. Бирман, М. П. Болдуман, А. П. Кторов и др.). Новый шекспиризм можно увидеть и в западной литературе, в том числе и в формах пересмотра шекспировских сюжетов (А. Мердок, Т. Стоппард). Но это особая тема для исследования.

Тезаурусный подход открыл проблему русских зарубежных писателей (и зарубежных русских писателей), показав, что некоторым великим писателям удается так глубоко укорениться в иноязычной, совсем другой культуре, что их можно назвать и представителями этой культуры. Таких фигур немного. Это константы культурных тезаурусов. Если говорить о России, то на первом месте в этом ряду может «не без права»¹⁶¹ быть назван Русский Шекспир.

¹⁶¹ Девиз на гербе У. Шекспира.

**ПРОЕКТ «ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ОТ ИСТОКОВ ДО НАЧАЛА НОВЕЙШЕГО ПЕРИОДА:
ЭЛЕКТРОННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»¹⁶²**

Проект «Французская литература от истоков до начала новейшего периода: электронная энциклопедия» осуществляется при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант РГНФ: 09-04-12150в) в рамках научной деятельности Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета с 2009 года. Составление и редактирование материалов осуществляется директором Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ доктором филологических наук, профессором, заслуженным деятелем науки РФ Вл. А. Луковым. Научную поддержку проекта оказывают Отделение гуманитарных наук Российской секции Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия), Центр тезауралогических исследований Международной академии наук педагогического образования. В разработке проекта принимают участие филологические кафедры и специалисты вузов Москвы (Московский педагогический государственный университет, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Московский государственный лингвистический университет, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина и др.), Самары, Магнитогорска, Орска, Нижнего Новгорода, других российских городов, в которых интенсивно ведется комплексное исследование истории французской литературы от истоков до наших дней.

Цель проекта — дать всестороннее представление и концептуальное структурирование материалов об историческом пути развития французской литературы — одной из магистральных литератур мира. В проекте решаются задачи теоретического осмысления проблем освоения французской литературы русской культурой, собирается воедино и обобщается комплекс сведений об этапах развития литературы Франции (в соответствии с требованиями теоретической истории литературы Д. С. Лихачева, историко-теоретического и тезаурусного методологических подходов современного литературоведения), литературных направлений, течениях, движениях. Большое внимание уделяется жанрам, системам жанров, началу формирования жанровых генерализаций. Па-

¹⁶² Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект № 09-04-12150в).

параллельно выстраивается история французской литературы через персональные модели крупнейших французских писателей. Широко используется прием case study («исследование случая»): публикуются материалы научных исследований отдельных проблем, произведений и т. д.

Актуальность проекта состоит в возникшей уже давно и ставшей насущной потребности огромный материал, связанный с историей французской литературы, который накопила отечественная наука за несколько столетий, определенным образом структурировать исходя из современных методологических способов осмысления обширных и многоаспектных контентов. Конкретизация этой проблемы заключается в выявлении «русского взгляда» на историю французской литературы, того интенсивного культурного диалога, в который вступили обе культуры в XIX веке. «Русский взгляд» отличается от «французского взгляда» довольно значительно и только в последнее время начинает корректироваться, но не исчезать, что объясняется тезаурусным подходом — основным научным методом, используемым в проекте. На основе этого и историко-теоретических методов (подходов) разработана периодизация французской литературы, представленная как закономерная смена стабильных эпох и переходных периодов. Кроме того, конкретизация заявленной проблемы в проекте предстает как рассмотрение прямого диалога литератур Франции и России, а именно первой стадии этого диалога, до начала новейшего периода, когда окончательно складывается феномен всемирной литературы, и этот материал русско-французских связей предстает в проекте как прообраз будущей всемирной литературы, наиболее успешная и убедительная ее модель. Французская литература оказала огромное влияние на русскую литературу: Вольтер и Руссо, Гюго и Жорж Санд, Стендаль и Мериме, Бальзак и Флобер вошли в русский культурный тезаурус с такой степенью полноты, что представляются «русскими зарубежными писателями» (термин из современных литературоведческих исследований, основанных на тезаурусном методологическом подходе). Со второй половины XIX века русская литература стала входить в сознание французов столь же интенсивно: Тургенев, Толстой, Достоевский, а несколько позже Чехов и Горький стали для Франции «французскими русскими писателями» (что впоследствии облегчило создание во Франции самого мощного потока литературы русского зарубежья при параллельном освоении наиболее значимых произведений советской литературы, не случайно мэтр экзистенциализма Ж.-П. Сартр считал величайшим писателем XX века М. А. Шолохова). Теоретическая история французской литературы (представленная через развитие направлений, жанров, наиболее общую периодизацию и т. д.) до-

полнена историей французской литературы, представленной через персональные модели наиболее значительных писателей, но также и через биографические справки о писателях второго и третьего ряда, которые, хотя и не перешагнули из своей эпохи в последующие эпохи, но зато свое время выразили наиболее, может быть, точно, передав в своих произведениях его специфику, атмосферу. Многообразие материала персоналий позволяет говорить о проекте как об электронной энциклопедии, к которой будут обращаться в том числе и за поиском сведений о забытых писателях и литературных явлениях. В электронной энциклопедии предполагается заметное место уделить характеристике культурного контекста, в котором развивалась французская литература на разных этапах своего развития. Наконец, предполагается использовать прием *case study* («исследование случая»): предполагается создавать расширение энциклопедической статьи материалами второго уровня, научными анализами отдельных проблем, произведений и т. д. Этот дополнительный уровень информации позволит проекту стать постоянно действующим научным семинаром по проблемам истории французской литературы.

На сегодняшний день материал по истории французской литературы многообразно представлен как в печатной форме, так и в форме электронной. Вместе с тем произошел определенный разрыв между обобщенным представлением о французской литературе в ее целостности, если говорить о названных формах: так, академическая История французской литературы в 4 томах с участием таких корифеев литературоведения, как А. А. Смирнов, А. К. Дживелегов, С. С. Мокульский, К. Н. Державин, Ф. С. Наркирьер, Н. И. Балашов и др., выходила в 1946–1963 гг. и не переиздавалась, наиболее авторитетные французские издания такого типа (напр., История французской литературы под ред. А. Адана) вышли в 1970-х годах. Вузовские учебники по французской литературе в нашей стране не издавались с 1980-х гг. (учебники коллективов во главе с Л. Г. Андреевым, А. Л. Штейном), а их содержание частично устарело и к тому времени. Напротив, в Интернете можно найти новейшие сведения о французской литературе, некоторые материалы на русском языке размещают французские структуры (посольство, культурные центры, фонды и т. д.). Вместе с тем, многие материалы неточны, а наиболее точные можно найти в размещенной в Интернете Литературной энциклопедии, словаре Брокгауза и Ефрона, которые опять-таки относятся к давно прошедшим временам (1930-е годы, даже рубеж XIX–XX веков). Работая, например, с таким популярным ресурсом, как Википедия, нужно быть в научном смысле хорошо подготовленным,

чтобы отличить верные сведения от случайного и ошибочного материала. Однако не в этом видится основной пробел Интернета. Материалов о французской литературе насчитывается несколько миллионов, и требуется научный «навигатор» в этой бездне материала. Таким «навигатором» призвана стать данная электронная энциклопедия. Она адресована неограниченному кругу пользователей в глобальной сети Интернет, занимающихся изучением французской литературы как по профессии (научные работники, преподаватели вузов и школ, студенты, аспиранты, переводчики, сценаристы, режиссеры, издатели), так и в связи с личными познавательными интересами, связанными с любовью к французской литературе и желанием глубже освоить ее сокровища.

Сфера использования проекта: научные исследования, преподавание французской литературы в высшей и средней школе, сфера культуры (театр, кинематограф, телевидение, радио и т. д.), где требуются сведения о французской литературе, отдельных авторах и произведениях как просветительского, так и углубленного научного уровня.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вал. А., Луков Вл. А.</i> Тезаурусный подход versus постмодернизм	3
<i>Кулешова А. В.</i> Концепция тезауруса в социологии как основание для анализа ценностных ориентаций городских подростков	10
<i>Кабанов А. А.</i> Сексуальность и пол в художественной культуре декаданса	22
<i>Луков М. В.</i> Мифы и мегамифы	39
<i>Иванов А. Н.</i> Константы шведской культуры: тезаурусный подход	51
<i>Канарш Г. Ю.</i> Постмодернизм в свете характерологической креатологии (поиски параллелей с тезаурусным подходом)	58
РЕЦЕНЗИИ	
<i>Луков Вл. А.</i> Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ (к выходу в свет монографии Н. В. Захарова)	73
СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ	
<i>Луков Вл. А.</i> Проект «Французская литература от истоков до начала новейшего периода: электронная энциклопедия»	81

Сведения об авторах:

Иванов Александр Николаевич — преподаватель русского и шведского языков, Стокгольм (Швеция), аспирант кафедры культурологии Московского гуманитарного университета.

Кабанов Артем Андреевич — аспирант кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета.

Канарш Григорий Юрьевич — кандидат политических наук, старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

Кулешова Анна Викторовна — кандидат социологических наук, редактор научного журнала «Социологические исследования».

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, проректор Московского гуманитарного университета по научной и издательской работе — директор Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, заслуженный деятель науки РФ, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук РС МАН (IAS, Инсбрук), академик МАНПО, почетный профессор МосГУ.

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки РФ, академик МАН (IAS, Инсбрук), академик-секретарь МАНПО.

Луков Михаил Владимирович — кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина.

Научное издание

**ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Сборник научных трудов

Выпуск 18

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 30.06.2009 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5,5

Тираж 100 Заказ №

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