

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт гуманитарных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 4

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

**Москва
2006**

*Печатается по решению
Института гуманитарных исследований
Московского гуманитарного университета*

Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов.
Вып. 4 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманит.
ун-та, 2006. — 59 с.

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

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

© Авторы статей, 2006.
© МосГУ, 2006.

ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ДИАЛОГА ОРГАНИЗАЦИОННЫХ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Выявление проблем, возникающих у персонала иностранных коммерческих предприятий в России при взаимодействии разных организационных культур, должно строиться на определенной теоретико-методологической основе, которая позволяла бы дать ответ на вопрос о принципиальной возможности или невозможности диалога организационных культур в российских условиях. Следует учитывать, по крайней мере, два исходных утверждения, которые находятся в оппозиции друг к другу.

Первое состоит в том, что не стоит вести речь о различиях организационных культур. Есть культура производства, принятая во всем мире, и есть бескультурье, с которым не надо вести диалога, его требуется устранять из экономической жизни.

Второе, напротив, утверждает: каждый народ продемонстрировал, что в состоянии успешно проявлять деловую активность, даже когда ничего не знает (или очень мало знает) о «мировом опыте». Собственно, такого опыта нигде нет, есть опыт американский, опыт японский, опыт немецкий и т. д. Значит, и опыт российский не может быть дискредитирован. Россия – еще недавно сверхдержава, она и сегодня не утратила передовых позиций во многих сферах науки, техники, производства.

Из того, на какую точку зрения стать, зависит не только теоретическое решение проблемы диалога организационных культур, но и практические действия. Анализ публикаций, затрагивающих эту сферу, показывает, что на многих предприятиях делаются попытки придать организационной культуре структурные очертания, но и в этом случае не всегда можно говорить о продуманности реализуемых программ и проектов управления персоналом.

В качестве примера приведем две публикации, в которых отражена ориентация на первую и вторую точки зрения.

Э. Кайдас, директор по работе с персоналом компании ЗАО «Жилищный капитал»¹, высказывается против сведения корпоративной культуры к проведению культурно-массовых мероприятий по празднованию Нового года или дня рождения компании, в то время как взаимоотношения между руководителями и подчиненными строятся на основании строгой иерархии с огромной дистанцией между теми и другими, где простому сотруднику порой совершенно непонятно, к чему стремится компания, какие у нее цели и задачи, какие ценности предлагает и культивирует она, какой философией руководствуется в достижении успеха. Для изменения ситуации этим должна заниматься специальная структура, считает Э. Кайдас, Она подчеркивает: «Огромную роль в формировании и поддержании корпоративной культуры играет Служба по управлению персоналом. Именно она является «хранительницей» ценностей компании». Но из текста статьи вытекает, что обобщения автора ориентированы на американский менеджмент, между тем как Служба управления персоналом занимается осуществлением «программы отдыха» — совместными походами сотрудников в театры, музеи, спортивными соревнованиями и т. д., что «в будущем мы мечтаем открыть кабинет релаксации» и т. п. Иными словами, корпоративная культура все-таки связывается в теории с заимствованием чужой модели корпоративного менеджмента, а на практике — с культурно-массовой работой, которую сама Э. Кайдас осуждает.

В статье С. Бакулина, напротив, признается многообразие деловых культур. Автор рассматривает конфликт и диалог корпоративных культур, подчеркивая, что «интерес к проблеме мультикультурализма (многокультурья) в последнее время не иссякает, мультикультурализм воспринимается как интернационализм в организационном (корпоративном) аспекте...»². Но проблема только названа, никаких ее решений не предлагается. Накапливание проблемы без эффективного ее разрешения, как представляется, означает в перспективе разочарование и конфликт. В качестве аналогии можно рассмотреть здесь более общие социальные процессы, когда

¹ См.: Кайдас Э. На службу по управлению персоналом возлагается главная задача — формирование сплоченной команды профессионалов // Управление персоналом. 2004. № 2. С. 8–13.

² Бакулин С. Конфликт и диалог корпоративных культур // Управление персоналом. 2004. № 3. С. 64.

ожидание перемен исчерпывается и ведет к еще большей деструкции. В этом широком контексте мы присоединяемся к высказыванию И. М. Ильинского: «Если революция кончается революцией, а не благом, ради которого она замысливалась, она не имеет оправдания»³. В тематике организационной культуры масштабы, конечно, меньше, но суть та же.

По нашему мнению, эту сложную проблему, прежде чем формировать организационные структуры по ее разрешению, следует понять в ее социологическом содержании. Вероятно, здесь возможны разные объяснительные схемы. Мы считаем вполне применимым для понимания диалога организационных культур тезаурусного подхода, разрабатываемого в Московском гуманитарном университете и ряде других вузов и научных учреждений России.

В литературе по тезаурусному подходу в гуманитарных науках тезаурус понимается как ориентационный комплекс, свойственный человеку в повседневной жизни и строящийся на основе разделения «своих» и «чужих»⁴.

Такой способ социальной ориентации активно реализуется в поведении сотрудников деловых организаций на всех уровнях. Он выступает и как средство сплочения на разных статусных уровнях, и как средство установления «корпоративного духа», способствующего солидарности в рамках всего коллектива работников. Тезаурус, который трактуется как полный систематизированный состав информации (знаний) и установок в той или иной области жизнедеятельности, позволяющий в ней ориентироваться, лежит в основе картины мира и всей системы мотиваций, что позволяет извлечь из его изучения важные инструменты управления персоналом предприятия.

В теоретико-методологическом плане тезаурусный подход позволяет понять (а значит, и учесть) основания для различий организационных культур. Тезаурус содержит полную информацию в том смысле, что она обеспечивает ориентацию в социальном окружении. Но эта информация не однородна. То, что относится к «своему» («своим» и т. д.), находится в центре (ядре) тезауруса, оно и

³ Ильинский И. М. Между будущим и прошлым: Социальная философия Происходящего. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. С. 431.

⁴ См.: Тезаурусный анализ мировой культуры. Вып. 1. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005.

осмыслено, и соединено с чувствами и эмоциями, может вызывать волевой импульс, влиять на поведение. Но чем дальше от ядра тезауруса, тем менее четкой становится информация, она не имеет особой значимости, не представляется ценной. Ее отнесение к «чужому» означает слабое влияние такой информации на производимые человеком выборы стратегии и тактики поведения, она нередко просто игнорируется.

С точки зрения организационной культуры можно признать, что любое стремление внедрить инновационные системы организации производства, даже показавшие себя исключительно эффективными в других культурных условиях, будет наталкиваться на барьеры сложившихся тезаурусов и входить в ориентационный комплекс работника в переработанном, переструктурированном виде. Следовательно, до определенного момента неизбежно разочарование носителя инновационного импульса в эффективности своих действий.

Воспользуемся результатами исследования, проведенного М. А. Гануличем относительно организационной культуры на московских предприятиях малого бизнеса⁵. Исследователь опросил 115 экспертов 15 предприятий, признаваемых успешными, и утверждает, что неустойчивость и агрессивность внешней среды влияет на особенности организационной культуры предприятий малого бизнеса в различных направлениях. Проблемами внутренней интеграции рассматриваемых предприятий, как показывает его исследование, являются:

1. *Слабое осознание целей организации.* Такому важному элементу организационной культуры, как осознание работниками целей организации, на большинстве предприятий не придается значения, считается, что это «дело начальства». Но и «начальство» нередко не склонно к серьезной работе в области целеполагания. В диссертации М. А. Ганулич пишет: «Как показывает наше исследование, проблема миссии руководством предприятий малого бизнеса чаще всего не ставится вовсе или составляет проблему. Принципиально важно учитывать масштаб предприятия при увязывании миссии с общим состоянием ценностно-нормативной регуляции в мас-

⁵ См.: Ганулич М. А. Организационная культура предприятий малого бизнеса в условиях изменяющейся внутренней и внешней среды: Автореф. дис... канд. социол. наук. М., 2004. С. 13–15.

штабах российского общества и тем более с процессами глобализации. Такого рода рекомендации и предписания, обращенные к предприятиям малого бизнеса в России, скорее способны разладить управление организационной культурой, превратить ее из реального фактора успеха в фиктивный, формальный атрибут соответствия американским правилам ведения бизнеса»⁶. Это замечание надо отнести и ко многим российским предприятиям, которые не входят в число малых предприятий (где число работников до 100 человек).

2. *Несистемность организационной культуры.* Стороны, элементы организационной культуры в разной мере представлены в повседневной жизни рассматриваемых предприятий и не связаны или слабо связаны друг с другом.

3. *Невнимание к использованию ресурса человеческих отношений в интересах сплочения работников.* Даже наиболее распространенные формы сплочения коллектива — празднование дней рождения, встреча общенациональных праздников, как оказалось, не характерны примерно для четверти обследованных предприятий. Сплоченность коллектива выступает в качестве фактора, стимулирующего работу, по оценкам экспертов, лишь на трети изучавшихся предприятий, а высокое доверие работнику со стороны руководства отмечено лишь в 17,4% ответов. Это, тем не менее, не означает, что на изучавшихся предприятиях напряженная психологическая атмосфера или заметно недовольство коллективом и руководством: лишь 2,8% считают, что климат в коллективе напряженный.

4. *Незначительность действий руководства организации, направленных на создание и поддержание высокого качества жизни работников.* Очевидно, что общая ситуация работы предприятий малого бизнеса в условиях высоких рисков и агрессивности внешней среды не может не вести к отодвиганию на периферию организационной культуры вопросы качества жизни сотрудников. 46,6% респондентов ответили, что у руководства их предприятиями нет стремления заниматься этим вопросом. Частью это результат высокой динамики кадровых смен, а также мобилизационного стиля управления персоналом (среди основных требований руководства к исполнителям: «Нельзя работать плохо!», «Будь

⁶ Ганулич М. А. Организационная культура предприятий малого бизнеса в условиях изменяющейся внутренней и внешней среды: Дис... канд. социол. наук. М., 2004. С. 72.

готов к сверхурочной работе!», «Будь готов работать в неудобное для тебя время!» и т. д.)

Исследование М. А. Ганулича проведено на материале предприятий малого бизнеса. Но многое подходит и для средних, и даже для крупных предприятий. Стоит вопрос: можно ли что-то изучить в организационной культуре предприятий, если большинство работников не знают, что она из себя представляет?

С позиций тезаурусного подхода становится ясным, что такого рода знание всегда будет отклоняться от некоей идеальной модели, причем не только в смысле большей или меньшей четкости ее отражения в сознании людей, но и в переконструировании навязываемой схемы, которое осуществляется в процессе социального конструирования реальности⁷.

Эффект переструктурирования социальной реальности в сознании человека существен для вхождения в чужую организационную культуру. Из этого следует, во-первых, что механизм вхождения состоит не в лучшем узнавании этой чужой культуры, а в ее освоении – переводе из «чужой» в «свою». Без установки на освоение чужой организационной культуры и превращения ее предписаний во внутренние механизмы регуляции поведения ничего добиться не удастся. Во-вторых, что лучшее освоение чужой культуры произойдет, если соответствующие изменения будут происходить в окружающей социальной среде и затрагивать стили и образ жизни работников и их семей. В-третьих, что однородного освоения чужой организационной культуры не произойдет даже при больших усилиях, и это зависит от различий в социальном статусе работников, возрасте, поле и других дифференцирующих социальных атрибутов.

Рассмотрим последовательно эти утверждения.

1. *Проблема установки на смену культурных образцов.* Мобилизационный импульс, способствовавший освоению чужих организационных культур, был замечен в годы «перестройки» и 1990-е годы. Многие, кто пошел в сферу бизнеса, имел искреннее стремление научиться работать «по-американски», «по-европейски» и т.

⁷ Этот процесс исследован П. Бергером, Т. Лукманом, а также рядом российских социологов. См.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания: Пер. с англ. М.: Медиум, 1995; Козлова Н. Н. Советские люди: Сцены из истории. М.: Европа, 2005; и др.

д. Это стремление поддерживалось крупными программами в области подготовки кадров, финансируемыми из зарубежных фондов («Морозовский проект» и др.). Тем не менее, эти программы постепенно исчерпали себя прежде всего из-за проблем совместимости полученной за рубежом подготовки к ведению современного бизнеса и российскими реальностями. В целом нельзя не считаться с тем обстоятельством, что даже после 20 лет перемен (с начала перестройки и до середины 2000-х годов) в российском обществе не произошло существенного культурного сдвига на уровне тезаурусов, что подтверждают репрезентативные опросы россиян. Так, в исследовании «Советский человек» (1994 г, N=3000) констатировали, что за переходное время не смогли приспособиться к переменам 23%, живут, как раньше, - 26%, приходится «вертеться» и подрабатывать, браться за любое дело, лишь бы обеспечить себе и детям терпимую жизнь, - 30% опрошенных. И лишь 6% отметили, что им удается использовать новые возможности, начать серьезное дело, добиться большего в жизни⁸. Характерно, что и почти через 10 лет ситуация в целом не изменилась: исследование ВЦИОМ 2003 г. (N=2107) по близким позициям показало, что только 6,3% считают, что используют новые возможности, добиваются большего в жизни. Но в возрастной группе до 29 лет этот показатель вдвое выше (12,7%)⁹. К этому обстоятельству мы вернемся ниже.

2. *Перемены в организационной культуре и перемены в образе и стиле жизни.* Обобщение наших наблюдений показывает, что в российских условиях имеется слишком заметный контраст между состоянием материальной базы предприятий с иностранным владельцем и окружающей территории. Это лишь внешнее отражение различий, которые охватывают образ и стили жизни. Так, из наблюдений за территорией и персоналом завода по производству пластиковых окон Rehau, построенного в полном соответствии с требованиями немецкой организационной культуры и открытого в 2005 г. в Гжели, нельзя не сделать вывода об определенном культурном конфликте. Некоторые из этих наблюдений представлены в таблице 1. При этом важно учесть, что на заводе в качестве рядово-

⁸ Левада Ю. От мнений к пониманию: Социол. очерки 1993–2000. М.: Московск. школа полит. исследований, 2000. С. 141.

⁹ Мониторинг общественного мнения: Эконом. и социальн. перемены. 2003. №4. С. 88.

го персонала, среднего и низшего руководящего звена работают жители Гжели.

Таблица 1

**КУЛЬТУРНЫЙ ФОН ИНОСТРАННОГО ПРЕДПРИЯТИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ЗАВОДА REHAU В ГЖЕЛИ)**

Территория завода Rehau	Окружающая территория г. Гжель
Все работники в фирменной одежде в соответствии с характером работы (работающие в цехе, охранники, уборщики и т. д.).	Население города в основном одето бедно, неряшливо, немодно.
На территории завода асфальт и газоны, трава регулярно постригается.	Сразу за сеткой, отделяющей завод от города, — несанкционированные свалки мусора, бытовых отходов, которые никем не убираются. Дороги для проезда в среднем состоянии, тротуары и переходные тропы — в плохом.
Завод работает, не создавая экологических проблем (бездымно, почти бесшумно), его вид эстетичен, современен.	Город в основном состоит из кирпичных пятиэтажных домов, давно не ремонтировавшихся, здания обшарпаны, много руин каких-то хозяйственных пристроек.

3. *Невозможность однородного освоения чужой организационной культуры.* В освоении чужой организационной культуры (а значит, чужой системы образцов поведения, ценностей и норм) не могут не проявляться различия людей по социальным признакам. Особенно это заметно применительно к возрастным различиям. Как показано в исследованиях по социологии молодежи, у человека в молодежном возрасте тезаурусы не только более подвижны, допускают вторжение в них новой информации, что может вести их к реструктурированию, но отмечается и возможность сосуществования нескольких тезаурусов, которые применяются в зависимости от

ситуации¹⁰. Иностранные компании это учитывают, производя набор персонала преимущественно из молодых россиян, особенно на рядовые должности. Тем не менее, этот путь также имеет свои сложности, поскольку неустойчивый тезаурус не обязательно будет выстраиваться по образцам организационной культуры той или иной компании.

Здесь имеет смысл увидеть сквозь призму тезаурусного подхода вопрос о диалоге организационных культур. Понятый в свете диалога тезаурусов этот вопрос приобретает практическое значение и позволяет конкретно выявлять проблемные зоны предприятий и других деловых организаций, где в силу их системных характеристик неизбежно сосуществование двух и более организационных культур. Такого рода проблемы обязательно возникают там, где деловая организация имеет менеджмент, сформированный в рамках одной деловой культуры, и исполнителей — носителей другой деловой культуры. На иностранных предприятиях это типичная ситуация.

Общая линия, как представляется, должна состоять в том, что полная смена деловой культуры в условиях средового окружения, соответствующего российской социокультурной специфике, невозможна в принципе, даже если этому уделяется большое внимание. Следовательно, в решении задачи использования организационной культуры в качестве ресурса повышения экономической результативности предприятия с иностранным владельцем необходимо отказаться от тактики замещения одной культурной модели другой и более целесообразно выйти на режим диалога организационных культур.

Что в этом случае значит диалог культур? Мы не будем углубляться в концепции такого диалога, разработанные М. М. Бахтиным, М. Бубером, Г. Марселем, М. Хайдеггером, но примем важное положение, вытекающее из философского понимания этого вопроса: диалог имеет своим назначением создание «духа целого», когда есть различие тех, кто в диалоге участвует; согласие через

¹⁰ См.: Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М.: Социум, 1999.

диалог возникает там, где нет резко выраженной гегемонии одного из его участников¹¹.

Отсюда следует и утверждение о целостности организационной культуре как относительном свойстве последней, достигаемой в диалоге. Иными словами, успех в применении организационной культуры как ресурса в бизнесе возможен тогда, когда она не предписывается, а формируется, вырабатывается из того, что может быть достигнуто в данном коллективе.

В этой связи стоит задача проведения мониторинга организационной культуры. Его можно осуществлять несколькими путями. Кое-что проясняется через анкетирование и наблюдение. Но можно отдельные черты организационной культуры установить и при помощи средств визуализации по методике Ю. Д. Красовского (рис. 2)¹².

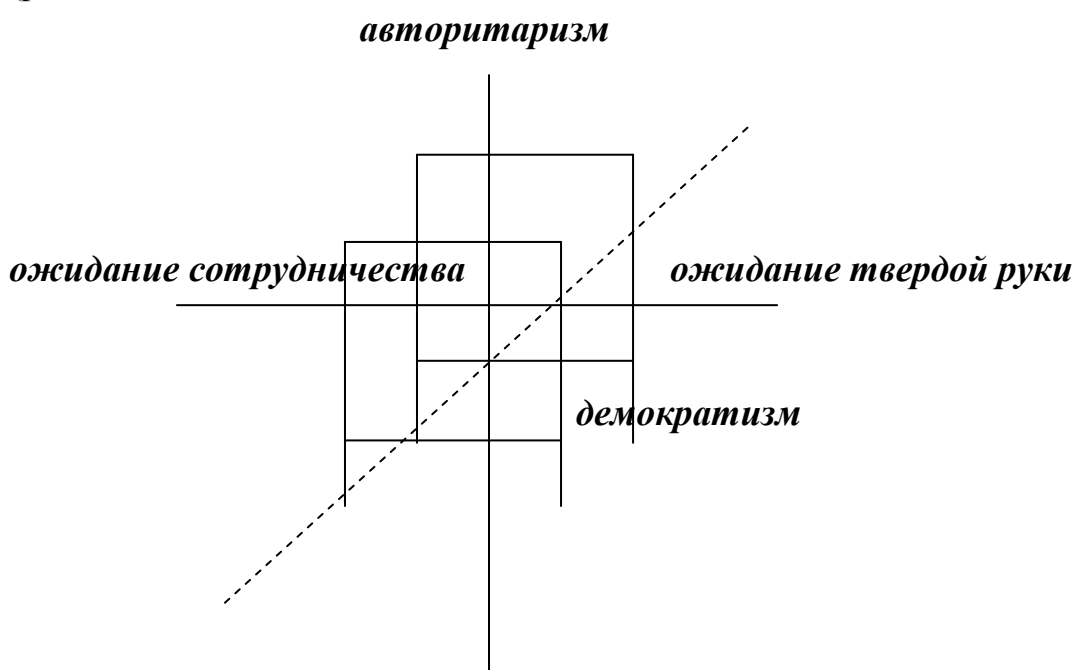


Рис. 2. Диагноз управленческих культур (по Ю. Д. Красовскому)

¹¹ См.: Померанц Г. С. Диалог // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб.: Университет. книга; ООО «Алетейя», 1998. Т. 1. С. 171–172.

¹² См.: Красовский Ю. Д. Архитектоника организационного поведения: Учеб. пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003; его же. Организационное поведение: Учеб. пособие / 2-е изд., перераб. и доп. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003; его же. Сценарии организационного консультирования. М.: ОАО «Типография „Новости“», 2000.

Ю. Д. Красовский в своих книгах представляет концепцию организационного развития фирм, ядром которой *человеческие ресурсы управления*. Он различает управление человеческими ресурсами и человеческие ресурсы управления. Человеческим ресурсам управления придается главное значение: развитие человеческих ресурсов — не дополнение к производству, а основа деятельности организации, ключ к успеху. Из работ Красовского становится лучше понятно то, как те или иные фирмы работают в России.

Одна и та же схема работает для показа многих проблем, меняется только обозначение рассматриваемых параметров проблемы. Для управления организационной культурой, например, можно представить по вертикали пару из полюсов управленческих культур: вверху будет стоять «авторитаризм», внизу — «демократизм» (или наоборот). По горизонтали может быть размещена пара, отражающая полюса стиля управления, который ожидается работниками, например, слева — «ожидание сотрудничества», справа — «ожидание твердой руки». Тогда легко установить, какая комбинация признаков будет более устойчивой и более продуктивной: если ожидание сотрудничества соединится с демократизмом, а ожидание твердой руки с авторитаризмом, такие организации будут более успешными, в других же сегментах обязательно обнаружатся проблемы организационной культуры, возможны конфликты, которые вовремя нужно заметить и постараться разрешить.

Из схемы Красовского, таким образом, следует, что неправильно говорить, что хороша для дела только какая-то одна организационная культура. Хороша (успешна) та культура, где стиль управления со стороны руководства ближе стоит к ожиданиям сотрудников от применяемых в организации правил.

Исследования последних лет показали, что для российских предприятий характерна высокая степень неопределенности в управлении персоналом на основе диалога организационных культур. На одних предприятиях настойчиво внедряют организационную культуру по американским учебникам. В других считают, что нет необходимости ориентироваться на иностранные образцы, но слабо понимают, что дает организационная культура как фактор успеха предприятия. На третьих есть ощутимая дистанция между организационной культурой «верхов» и «низов» организации, что порождает в ней проблемы кадровой политики.

Особая ситуация имеет место на российских предприятиях, которыми владеют иностранные собственники и которые работают по правилам, установленным из-за рубежа. Здесь легко перейти за грань межкультурного конфликта и требуется большое внимание к этой стороне деятельности.

Тезаурусный подход позволяет выявить как причины несовпадения образцов поведения, ценностей и норм, свойственных разным организационным культурам, так и пути, позволяющие вести диалог этих культур.

А. Б. Щербаков

ФРАНЦУЗСКИЕ «CHANSONS DE GESTE» И РЫЦАРСКИЙ ТЕЗАУРУС СРЕДНЕВЕКОВЬЯ¹³

Шансон де жест — *chansons de geste* (песни о деяниях) — произведения французского героического эпоса. С недавнего времени значительно усилился интерес к средневековой истории и культуре. Но на сегодняшний день история и литература часто воспринимаются раздельно, тогда как на самом деле они друг от друга неотделимы. Литература всегда отражает господствующие в обществе настроения, психологию, культуру (в том числе и материальную), то есть самосознание эпохи и ее реалии. С другой стороны, один из основных путей изучения эпохи — работа с литературой данного исторического периода. Так, изучая старофранцузский героический эпос, мы видим эпоху становления и расцвета рыцарства во всех ее проявлениях; это не может не пробудить интерес к эпосу отечественному, к нашей собственной истории и культуре. Актуальность избранной темы определяется прежде всего насущной потребностью литературоведения, преодолевая узкофилологическую направленность, провозглашенную структурализмом и постструктурализмом, обратиться к исследованию художественного произведения в контексте отраженной в нем истории, а также недостаточ-

¹³ Автор продолжает размышлять над проблемами, затронутыми в статье: Щербаков А. Б. «Песнь о Роланде»: рыцарь и общество // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 3. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. — С. 59–73.

ной изученностью в отечественной науке одного из важнейших памятников словесности средневековой Франции «Песнь о Роланде».

В целом эпос Франции изучен хорошо, в течение второй половины XIX века в Европе выходит целый ряд работ (Paris, Gautier, Tavernier, Bruckner, Bedier, Boissonade¹⁴). Сегодня эти труды стали уже классическими, хотя многие положения опровергнуты (например, теория Ж. Бедье о создании «Песни о Роланде» в монастыре). На протяжении XX века «Chansons de Geste» (и «Песнь о Роланде» в первую очередь) становятся предметом исследования настолько часто, что литература о «Песнях о деяниях» на сегодняшний день практически необъятна. Из наиболее интересных трудов следует назвать работы испанского исследователя Р. Менендес Пидаля¹⁵. В последние десятилетия авторов все более привлекает культурно-исторический аспект исследования «Песен о деяниях». Так, хотя в своих трудах по религиозной, философской и эстетической мысли в средневековой Европе Д. Робертсон в первую очередь исследует отражение этих концепций в рыцарском романе, он неоднократно обращается и к произведениям «Chansons de Geste» и к «Песни о Роланде» — в первую очередь¹⁶. Вызывают интерес работы К. Берто, П. Банкура, Х. Бартлеса. В отечественном литературоведении традиция изучения «Chansons de Geste» также имеет давнюю историю. Из работ отечественных литературоведов следует отметить труды Б. И. Ярхо, в частности, его статью «Введение» (предисловие к его же переводу «Песни о Роланде», где подробно описывается эволюция памятника), статьи Вл. А. Лукова «"Песнь о Роланде" в свете фольклора» и «Французский героический эпос "Песнь о Роланде" (анализ фольклорной природы памятника)», где поэма детально разбирается именно как фольклорное произведение, и показывается фольклорная специфика его выразительных средств, а

¹⁴ Paris G. Histoire poétique de Charlemagne. P., 1865; Gautier. L. Bibliographie des Chansons de Geste. P., 1897; Ibid. Les Epopées françaises. T. II–III. P., 1880, 1892; Tavernier. Zur Vorgeschichte des altfranz Rolandsliedes. Berlin, 1903; Bruckner. Das Verhältnis des französischen Rolandsliedes zur Turpinschen Chronik und zum «Carmen de prodicione Guenonis»: Diss. Rostock, 1905; Bédier. Des Legendes épiques, Paris, 1912. Boissonade, P. Du Nouveausur de Chanson de Roland. P., 1923.

¹⁵ В кн.: Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. С. 314–343.

¹⁶ В качестве примера можно привести его сборник «Essays in medieval culture» (Princeton (N.J.): Princeton univ. Press, 1980).

также многочисленные статьи З. Н. Волковой и ее книгу «Эпос Франции», где подробно описываются генетические связи всего французского героического эпоса и разбирается язык его памятников. В 1995 г. вышла книга А. Д. Михайлова «Французский героический эпос», которая является, пожалуй, наиболее полным трудом отечественных исследователей по данному вопросу. Здесь представлены все, в том числе и гипотетические, памятники, причем выстраивается достаточно четкая система их взаимосвязей, однако главное достоинство данного исследования — скрупулезный разбор поэтики и стилистики французского героического эпоса.

В то же время французский героический эпос до последнего времени достаточно редко изучался как целый пласт воинской культуры средневековья, вобравший в себя ее основные черты, хотя отдельные моменты изучения рыцарской культуры в поэмах рассеяны практически во всех существующих исследованиях. Но этого, конечно же, мало. Несколько иначе подходят к данной теме историки. В 1874–1875 гг. в Париже выходит классический труд Виолле-ле-Дюка «Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français de L'Époque Carlovingienne à la Renaissance», где в исследование средневековой материальной культуры привлекается текст «Песни о Роланде», чаще всего в качестве иллюстративного материала, однако в отдельных главах делается подробнейший разбор описаний оружия и доспехов в «Песни о Роланде». Эту традицию продолжили другие исследователи, среди которых наиболее интересны работы Ф. Кардини, Ж. Ле Гоффа, однако и здесь сохраняется та же тенденция — текст эпических поэм приводится всего лишь в качестве иллюстративного материала для приводимых в этих исследованиях положений из области истории, психологии и мифологии изучаемого периода. Таким образом, можно сказать, что произведения французского героического эпоса крайне мало изучались как памятники, впитавшие в себя воинскую культуру того периода средневековья, когда во всех сферах жизни — социальной, культурной, идеологической, политической и военной — доминировало рыцарство, напитав общество своим менталитетом, представлениями и мифологией, и который обычно зовется рыцарским.

При изучении влияния средневекового европейского общественного сознания на культуру мы предлагаем использовать тезаурусный подход (труды Вал. А. и Вл. А. Луковых, И. В. Вершинина,

Т. Ф. Кузнецовой и др.), который открывает новые возможности для современной гуманитарной науки. Тезаурусный подход предполагает восприятие мировой культуры сквозь призму культурного тезауруса (свода культурной информации, систематизированного по основанию «свой — чужой»), причем ядро тезауруса составляют ценностные приоритеты. Используются также историко-теоретический, историко-генетический, историко-функциональный, семиотический методологические подходы.

Мы вслед за Ф. Кардини считаем, что при рассмотрении культурно-исторического контекста эпохи сложения и бытования французского эпоса следует отвести центральное место господствовавшей в обществе идеологии. Однако рассматриваемый период достаточно продолжителен: от времен последних Меровингов до конца Столетней войны, т. е. практически вся история средневековой Европы. За эти века неоднократно кардинально менялся весь уклад жизни, новые формы общественных отношений приходили на смену старым, соответственно менялось и общественное сознание, а с ним и господствующая в обществе идеология.

В «Песни о Роланде», равно как и в других произведениях «шансон де жест», совместились представления нескольких эпох, причем речь идет не о постепенном переосмыслении сказания о Роланде в духе идеологии начала XII века, а о постепенном переходе более ранней, схожей, но не тождественной идеологии в более позднюю, о ее переосмыслении в соответствии с духом времени. В «Песни о Роланде» можно выделить два явления, достаточно различных: собственно идеология крестовых походов, которая сформировалась на рубеже XI и XII веков, и то, что Ф. Кардини называет «духом военного мессианства», термин, применимый к эпохе Каролингов.

Корни военного мессианства лежат во временах великого переселения народов, оно окончательно оформляется в эпоху Карла Великого, придя к своей наивысшей точке; предметом забот церкви становится утверждение идей об особой любви господина к франкам и о преемственности между римским императорским христианством и франкской христианской монархией. Таким образом, христианство санкционировало сакральность королевской власти древних германцев. Германский воин был связан с системой родоплеменных ценностей, героизм его основан на мифологических ар-

хетипах, он легко и прочно воспринимает военный мистицизм Ветхого Завета. Стержнем истории становится отождествление союза и мира (*berit* и *shalom*), народ начинает нести мессианскую функцию, становится богоизбранным. Традиция Хлодвига, сделавшего франков «воинами Христа», ставится Карлом Великим на путь соперничества с византийской императорской сакральностью. Войны с язычниками велись в защиту христианства, в целях распространения веры. Церковь объявляет Карла законным наследником римских августов. В IX–X веках санкционированная христианством сакральность королевской власти франков переходит в иное качество. Карл видится уже не просто помазанником божьим и христианнейшим королем, а мессией-защитником, посланцем грозного карающего бога — победителя или даже самим божеством. Он олицетворяет собой мир, причем в понимании единства человека и бога, империи земной и царства небесного. Реальная историческая личность в эту эпоху мифологизируется, наделяется чертами идеального в представлении средневекового человека правителя. Отныне он — мечта о «золотом веке», каким в «темное время» IX–X веков представлялась каролингская эпоха. Не случайно Карлу приписываются деяния других знаменитых франков. Богу-вождю и его воинам противостоит весь «языческий мир», под которым понимаются все нехристианские народы. В этот же период сложилась та самая феодальная система, которая породила рыцарство как важнейшее явление военного уклада и общественно-политической жизни. Церковь пошла по пути сакрализации воинской профессии и выработки рыцарской этики. Этот процесс начался уже каролингскую эпоху. Христианнейшие война и воин-христианин призваны спасти веру, над которой нависла угроза. Особенно стал актуален этот призыв в кровавые IX и X века. В то же время в эпоху Карла речь о «праведной» войне шла именно как о войне оборонительной. Этот тезис вскоре был коренным образом пересмотрен.

Одобрение получили войны, которые велись против язычников, особенно учитывая то, что в каролингскую и уж тем более в посткаролингскую эпохи они чаще всего велись в целях самозащиты. В то же время суровому осуждению церковь подвергла войны между христианами и выработала концепцию «Божьего мира» (*Pax Dei*), то есть мира между христианами в защиту веры. Нарушителям «Божьего мира» полагалось наказание, направленное в первую оче-

редь на «общественное благо». Таким образом, адекватным наказанием для лиц военной профессии оказалась опять-таки война, а именно, раз духовная слабость проявляется в их отношении к насилию, то следовало направить их оружие на благие цели. Такая постановка вопроса встретила сопротивление как раз в церковной среде. Вопрос был решен престолом Святого Петра: речь идет не о том, позволительно или нет сражаться с оружием в руках, а о том, что война является святым делом, если только она служит интересам церкви. Воин, отдавший жизнь за веру, получает упокоевание в вечной жизни и полное отпущение грехов.

Военная мистика складывается вокруг фигуры «заступника». Его олицетворением становится так называемый фогт, исполнявший судебные и административно-финансовые функции во владениях церкви, также возглавлявший войска. Такие функции окружают его своего рода сакральным ореолом, он имеет право быть похороненным с мечом в церкви, которую он защищал (именно так выглядят похороны Роланда).

Каролингский император, «защитник церкви» был также фогтом. Утверждается и новый тип военного спиритуализма: церковь начинает объявлять погибшего во имя церкви воина мучеником, косвенным образом оправдывая тем самым убийство за веру или святое дело. Война оказалась включена в систему христианских ценностей. Война начинает восприниматься как своеобразный ритуал жертвоприношения. Широко распространяются и культы военных святых, которые отныне становятся во главе воинства, идущего в бой с врагами христианства.

Основное отличие военного мессианства каролингской эпохи и новой идеологии, родившейся в эпоху феодальной раздробленности и резкого увеличения влияния церкви — не в целях войны, а в пропасти, которая пролегает между полубогом Карлом, единственным фогтом христианского мира, и воином-мучеником, идущим на смерть во имя веры. Не последнюю роль в выработке такой идеологии сыграло и исконное желание христиан увидеть на земле подобие Царства Божия, соединить землю и небо. Путь к этому лежал, разумеется, через завоевание Святой Земли, через подвиг во имя веры и мученичества; становится возможным сделать крест не символом страдания, а символом торжества.

Неизбежно эти концепции отразились во французском героическом эпосе «шансон де жест» и в «Песни о Роланде» в первую очередь.

Знаменитый трувер XIII века Бертран де Бар-сюр-Об во вступительных лекциях к своей поэме «Жирар де Вьенн» разделил *chansons de geste* по трем циклам или «жестам»: «...Лишь три жесты украшают Францию: о короле Франции — самая главная, самая богатая и рыцарственная. Вторая затем — о Дооне седобородом из Майанса, который был столь отважен... Третья жеста, что была столь ценима, — о гордом Гарене Монгланском...» Часто это понимается буквально, как циклы, повествующие о деяниях того или иного героя, на основе такого взгляда подход Бертрана объявляется неправомочным, а сами «жесты» при попытках исследователя создать собственную классификацию дробятся на новые циклы, выделенные исключительно по признаку общего для нескольких поэм главного героя. Такие «жесты» оказывается возможным выделять буквально до бесконечности. С другой стороны, в основе классификации Бертрана де Бар-сюр-Об четко просматривается разделение по основной эпической идее: каждая из «жест» объединена некоей вариацией основной эпической идеи, организующей данную «жесту» в идейном плане. Необходимо учесть, что во времена Бертрана тот или иной род представлялся носителем определенных качеств, и, учитывая, что в фольклоре, куда относится большая часть «шансон де жест», за каждым персонажем закреплена строго обусловленная функция, а также, что в основе этой классификации четко прослеживается деление по основной эпической идее. Можно сделать вывод, что причина разделения «жест» по именам основателей родов — закрепление за тем или иным родом функции носителя, воплощающего определенную эпическую идею. Такой подход к явлениям достаточно характерен для средних веков. «Жеста короля Франции» повествует о роде каролингских императоров, берущем свое начало от Пиппина Короткого, французы XII века видят каролингское время золотым веком, а власть императоров — подлинно сакральной; отсюда центральная фигура здесь — король Франции, символ народной правды и силы, оплот против иноземцев — «язычников», или против своеволия и хищничества крупных феодалов. В эпосе это — родовое качество Каролингов. Главную роль в произведениях, относящихся к «жесте короля», чаще всего

играет Карл Великий, сын Пиппина, которому в эпосе часто приписываются деяния других императоров. Карл — фигура, наиболее четко соотносящаяся в сознании европейцев XII века с золотым веком и божественной властью.

В «Жесте Гарена де Монглан» доминирует образ идеального вассала, бескорыстно служащего родине и королю, король — на втором плане, «деяния» совершаются его верными вассалами. Формулировка из поэмы «Эрнальт де Боланд» сообщает о роде Гарена, причем в качестве главного родового качества называется способность править согласно закону, тогда как «Жеста Доона де Майанс» представляет нам непокорных вассалов, дается двоякая оценка феодальной разрухи, автор испытывает печаль по поводу бесчинств феодалов и слабости короля, но в то же время выказывает некоторое сочувствие мятежным баронам. Таким образом, эпический мир предстает нам во всей полноте: королевская власть как власть высшая и всеобъемлющая, как своего рода высочайший синтез мифа о «золотом веке», род идеальных вассалов как род, являющийся опорой высшей власти, и род непокорных, склонных к анархии вассалов как нечто, с одной стороны, противопоставленное высшей власти, а, с другой — показывающее и некоторые негативные ее стороны.

Современными исследователями выделяется еще две «жесты», по времени возникновения более поздние: «жеста крестовых походов», повествующая о событиях крестовых походов и предшествовавших им, значительно отстоящая от всех остальных «жест» и, по-видимому, не прошедшая стадию устного бытования. Если же говорить об основной эпической идее «жесты крестовых походов», то, вероятно, это идея самоотвержения во имя высшей, божественной цели. Она как бы приходит на смену «королевской жесте». Это деяние становится новым синтезом, новой всеобъемлющей идеей. Не случайно, объединив в мистическом порыве потомков Гарена де Монглан и Доона де Майанс, ранее противопоставленных друг другу, поэмы «жесты крестовых походов» практически не говорят о потомках Пиппина. Ничего неожиданного в этом нет: идеология «военного мессианства», бывшая главной идейной основой французского эпоса, складывавшегося в каролингское и посткаролингское время, в XI веке превращается в «идеологию крестовых походов», и мессианская роль государственной власти франков и импе-

раторская сакральность замещается самоотречением во имя неземного служения. Выделяется также и «провинциальная жеста», поэмы которой, как правило, достаточно четко соотносятся с тремя основными «жестами». Существуют отдельные памятники, которые существуют вне любой из упомянутых «жест».

Таким образом, в целом классификация Бертрана де Бар-сюр-Об является абсолютно правомочной и представляет нам четкую и логичную картину эпического мира, переданную в понятиях, характерных для его времени и ясную и закономерную для его современников.

Решая вопрос о формировании жанра «шансон де жест» и его традиционности, мы должны иметь в виду, что памятники французского героического эпоса в основном имеют фольклорную основу. То или иное сказание до своей письменной фиксации проходит стадии устного возникновения и распространения. При сопоставлении всех рукописей некоторых памятников (например, «Песни о Роланде» или «Коронования Людовика») можно обнаружить несомненные следы их устного бытования. На всех этапах своей эволюции сказания сохраняют связь с историческим преданием, которое получало фиксацию в иных памятниках письменности. Таким образом, внешней стилистической приметой памятников жанра является изначальный фольклоризм, хотя и не все памятники являются фольклорными произведениями (например, «Песнь о Бертроне Дюгесклене», самостоятельная, вне какого-либо цикла поэма начала XV века, приписываемая перу Жана Кювелье). Отметим стилистические приметы жанра, среди которых клише, характерные для всего жанра (зачины), или для отдельного произведения (клише «поединок» в «Песни о Роланде»). Характерны постоянные эпитеты, повторы и гиперболизированность всего эпического мира. Важный признак — анонимность произведений, подчеркивающая их фольклорное происхождение.

Важный признак жанра — *форма*. Все французские эпические поэмы написаны десяти- или двенадцатисложным стихом, текст поэм разбит на лессы или тирады, связанные между собой ассонансами или, позднее, рифмами, проходящими через всю лессу. Как и все предыдущие признаки, это — часть мнемонической системы, направленной на запоминание и пересказ, позднее эта система превращается в традиционную жанровую форму.

Сюжет для французского героического эпоса становится важнейшим жанровым признаком, это — действительно «песни о деяниях», о подвигах во славу христианской веры и на благо родной страны. Художественное пространство эпоса почти не знает размытости своих границ — они достаточно конкретны, а также временных аномалий и сдвигов. В то же время следует отметить важнейшую особенность сюжетного построения произведений героического эпоса — «логическую инверсию» (термин Вл. А. Лукова). То есть, все действие стремится к строго обусловленной развязке. Эта особенность организует особый тип художественного времени, характерный для эпоса, его можно определить как «будущее в прошлом». Причинно-следственные связи играют здесь незначительную роль.

М. М. Бахтин отмечает основные черты героического эпоса, где предметом служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел), наконец, эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца, абсолютной эпической дистанцией. Легко заметить, что во многих случаях отсутствует абсолютная эпическая дистанция, отделяющая эпический мир от современности. Это касается «жесты крестовых походов» и небольшой группы произведений, созданных уже в эпоху позднего средневековья, авторских, но сохраняющих традиционную форму. Это произведения, повествующие о деяниях значимых либо для всего христианского мира («жеста крестовых походов»), либо для молодого национального государства (например, «Песнь о Бертроне Дюгесклене»). Наиболее важным признаком для «шансон де жест» как эпических произведений является прежде всего сюжетика; основным признаком прошлого как предмета эпоса должна быть явная и очевидная значимость для настоящего, причем эпическая дистанция оказывается прежде всего в области значимости явления для социума.

Эпическую традицию следует рассматривать как единство устойчивости и подвижности, где устойчивость — преемственность конкретных образов, сюжетов, стиля; подвижность не произвольна: творчество замкнуто строгими границами как в содержании, так в форме и технике. Эпос вбирает в себя и отражает основные черты данной среды в виде ее сильно мифологизированного самопред-

ставления. В дошедшей до нас стадии эпос пропитан самосознанием и самоутверждением рыцарского сословия в эпоху расцвета. С другой стороны, по-видимому, эпическая традиция придает устойчивую форму всем произведениям определенного содержания. Процесс распадается на два этапа:

1. Путем устного бытования создаются произведения фольклорные, воспевающие деяния, причем деяния воинские. Форма здесь — система в основном мнемоническая, целиком и полностью диктуется потребностью запоминания больших массивов текста. Однако уже на данном этапе вместе с выработкой практически всей системы поэтики «шансон де жест» создается представление о «шансон де жест» как о жанре, который единственно должен повествовать о значимых воинских деяниях. Жанр оказывается чрезвычайно устойчивым, и куртуазное влияние нового времени затрагивает его в минимальной степени.

2. Представление о «шансон де жест» как о жанре, который должен повествовать о значимых воинских деяниях, реализуется на практике. Система поэтики в этот период становится в основном традиционной, и новые авторские произведения и авторские обработки старых сюжетов имитируют фольклорный строй как систему, которой единственно и можно воспеть великие деяния. Такова природа внешней стилистической приметы памятников жанра — изначального фольклоризма. В числе его признаков можно назвать, например, имитацию устности исполнения. Важный признак — анонимность памятников, здесь активно встает *вопрос об авторстве*, однако предлагаемый Б. И. Ярхо термин «коллективное преемственное авторство» может быть отнесен только к той группе памятников, которая прошла стадию устного бытования, но никак не к тем, которые создавались одним автором. Однако анонимность произведений, закономерная в фольклорных памятниках, сохраняется и там. А. Д. Михайлов считает анонимность связанной с фольклоризмом как основным признаком жанра, или даже его обязательным условием.

Со стихотворной формой, также указывающей на своеобразный фольклоризм эпоса как на определенный жанровый признак, связан и формульный стиль, всесторонне изученный, применительно к французскому эпосу, Жаном Ришнером. Формульность неразрывно связана с мотивами эпоса: тот или иной мотив предполагал

использование свойственных ему словесных формул (причем это относится к мотивам-действиям не в меньшей мере, чем к мотивам-описаниям).

В эпосе *конфликт* вынесен за рамки внутреннего мира героя и реализуется исключительно в сфере его общественной деятельности, что вытекает из сюжетики. Все сюжеты эпоса развернуты в эпическом мире, который четко очерчен в пространстве и во времени и соотнесен миром певца и его слушателей. Этот мир существует в коллективном мифологическом сознании эпохи. Более того, гиперболизированность всего бытия эпического мира — одна, единая гипербола, которая служит для выделения эпического мира, его четкого разграничения с миром певца и его слушателей.

Значительное количество анахронизмов, а также сюжетные противоречия между отдельными поэмами — столь же закономерная черта эпического мира, как и его гиперболизированность. Анахронизмы абсолютно не имеют никакого значения, поскольку мифологическое сознание всякой эпохи есть единый пласт, имеющий *генеральную сюжетную линию*, со своей хронологией, и любая сюжетная линия, за исключением генеральной, легко допускает вариативность. Основой эпической поэмы становится конкретный исторический факт, который подгоняется под общую историческую доминанту эпического мира, его магистральную сюжетную линию, при этом существенным образом переосмысливаясь. Историзм французского эпоса базируется в первую очередь на мифологемах, и любое историческое событие опосредуется согласно имеющейся модели через мифологическое сознание, и значение приобретает не сколько само историческое событие (в эпосе оно может приобрести несвойственную ему значимость, да и измениться до неузнаваемости), сколько те потенциальные сюжетные и идейные возможности, изначально заложенные в самой структуре эпического мира с его магистральным сюжетом и вариативностью, то есть историческая основа — скорее исторический повод, дающий исполнителю возможность развить то, что изначально заложено в самой структуре эпоса.

Циклизация повествовательных жанров — явление в высшей степени закономерное и характерное не только для средних веков, причем в первую очередь это касается эпоса. Заметно, что в основе этого объединения лежит жанровый принцип. Ситуация слиш-

ком вольного перепевания эпических сказаний и полного отступления от эпического единства устойчивости и подвижности представляется просто невозможной и, более того, это становится нарушением требований жанра.

Основа всей совокупности французских «шансон де жест» как жанра лежит в *магистральной сюжетной линии* всего жанра, которая обладает способностью к адаптации, но такая возможность далеко не беспредельна и в эпоху построения национальных государств и серьезных общественно-политических, социальных и идеологических изменений способность жанра к адаптации была исчерпана.

«Песни о деяниях» — неотъемлемая часть средневековой военной культуры; они отражают миропонимание и идеологию военного класса, которые сформировались на базе религиозных и мистических представлений, где центральным оказывается миф о войне-защитнике. Жанр исчезает с распадом средневековой военной культуры, сюжеты адаптируются к новому времени. Военная культура средневековой Европы эволюционировала, что в виде наслоений отразилось в «песнях о деяниях».

«Песни о деяниях», являясь квинтэссенцией имперского миропонимания, функционирует только на каролингском и посткаролингском пространстве, преобразуясь в единый эпический мир, где каждое отдельное произведение есть его частный случай и где связующую и организующую роль играет «Королевская жеста» и «Песнь о Роланде» как ее центральное произведение. Являясь центральным произведением «Королевской жести», «Песнь о Роланде» в наибольшей степени отражает магистральную идею каролингского эпоса, а именно идею построения всемирной христианской империи и военного мессианства как пути к ее осуществлению.

**ТИПОЛОГИЯ КОМИЧЕСКОГО
В ФИЛОСОФСКОМ СОЗНАНИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ:
К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПТАХ
АВАНГАРДА¹⁷**

Философское определение комического связано с осмыслением определений искусства, его назначения и функциональной нагрузки в трудах ученых древнего и нового времени. Ближайшие к XX веку учения, касающиеся типологии комического, связаны с именами Ф. Ницше и А. Бергсона. «Веселая наука», «Так говорил Заратустра» и «Смех» демонстрируют взгляд на проблему с точки зрения современной символизму в поэзии и драме эпохи развития искусства, литературы и философии. В рамках символистской поэтики эссеистика С. Малларме, как теоретика, содержит также глубокий и неоднозначный подход к проблеме драмы, в свете которого комическое получает совершенно неожиданную трактовку.

Загадка «греческой веселости» рассматривается в знаменитой премьерной работе Ф. Ницше «Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм». Генеалогию «греческой веселости» Ф. Ницше строит, опираясь на пример из Аристофана. Спор Эсхила и Еврипида, в котором судьей является сам Дионис, служит поводом для анализа «дионисической оценки жизни». Еврипидово опрощение жизни, введение эстетики повседневности в трагедию, как считает Ницше, привело к появлению новейшей комедии: «...поэтому аристофановский Еврипид похваляется, как он изобразил всеобщую, знакомую всем, повседневную жизнь с ее суетой, о которой каждый способен высказать свое суждение. ... К подобным образом подготовленной и просвещенной массе смело теперь могла обратиться новейшая комедия, для которой Еврипид стал в известном смысле учителем хора, но только на этот раз приходилось обучать хор зрителей. Как только последний научился петь в еврипидовской тональности, выступил вперед этот похожий на шахматную игру род

¹⁷ Автор продолжает размышлять над проблемами, затронутыми в статье: Киричук Е. В. Трансформация классического тезауруса в символистской драме: спор о Платоне и Аристотеле // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. Вл. А. Лукова. М.: МосГУ, 2005. С. 38–46.

драмы — новейшая комедия с ее непрерывным торжеством хитрости и пронырства»¹⁸. Вслед за Аристофаном Ницше ниспровергает Еврипида, отдавая первенство Эсхилу, как величайшему трагику. Дионисийское трагическое вытеснено комическим, легким, развлекательным началом, что, несомненно, означает вступление в период упадка, который определяется Ницше как декаданс и распространяется, как характеристика, на всю эллинскую культуру. Демократическая направленность «греческой веселости» исключала стремление к великому и становилась «весельем раба»¹⁹, умеющего ценить только преходящее, временное в сложном пространстве бытия. Надо отметить, что в сферу комически развлекательного не включается наследие самого Аристофана, представителя более ранней, древней комедии. Новейшая комедия интриги, которую критикует Ницше, также отделялась впоследствии и О. М. Фрейденберг от древней комедии Аристофана. Эта комедия сохраняла еще докомические черты, выявляя свою сакральную, метафизическую сущность в рамках теории отражения²⁰. Ф. Ницше переводит эту проблему в область коллективного бессознательного, рассуждая о процессах здоровья, молодости нации, и ее старения и вырождения. Дионисическое исступление, лежащее в основе происхождения трагического хора, было знаком расцвета, юности нации, предполагает Ницше, а пессимизм и безумие, как ни парадоксально это звучит, были проявлением духовной силы и здоровья нации. Это самое дионисическое начало, ничуть не противореча Аристотелю, Ницше представляет как основу и трагического, и комического искусства.

«...Какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, — дионисическое исступление?»²¹ Комическое, как развлекательное начало, не обладает у Ницше критерием универсальности, который закрепит за комическим О. М. Фрейденберг²². Оно также не рассматривается в рамках теории отражения, как продукт рождения мифологического сознания.

¹⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2000. С. 117.

¹⁹ Там же. С. 118.

²⁰ Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988.

²¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 39.

²² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, РАН, 1998.

Развлекательная функция комического, проявившаяся в жанре комедии, являет собой отказ от метафизической проблематики в пользу жизненных реалий. По Ницше получается, что комическое не может иметь, по существу своему, метафизического содержания. Но противоречие состоит в том, что метафизическое сознание при-суще дионисическому искусству, а значит, должны быть образцы комического генеалогически соотносимые с мифом, универсальным. Это противоречие заставляет Ницше еще в «Рождении трагедии» заявить: «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями»²³. Истоки происхождения великого «дионисийского чудовища»²⁴ Заратустры, по-видимому, уже обнаруживаются здесь, также, как и смысл его смеха. В предисловии к «Рождению трагедии» под заголовком «Опыт самокритики» 1886 года Ф. Ницше цитирует свой фрагмент «О высшем человеке» из книги «Так говорил Заратустра», в котором Заратустра-танцор объединяется с Заратустрой, «вещим смехом»²⁵. Дионисийский ритуал, объединяющий танец, дифирамб, пение, радость опьянения (смех) имеет инициастические черты соединения с Первоединым, когда «разорвано покрывало Майи»²⁶ и человек «чувствует себя богом»²⁷. «О высшие люди, ваше худшее в том, что вы не научились танцевать, как нужно танцевать, — танцевать поверх самих себя! Что из того, что вы не удались!

Сколь многое еще возможно! Так научитесь же смеяться поверх самих себя! Возносите сердца ваши, вы, хорошие танцоры, выше, все выше! И не забывайте также и доброго смеха!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз, — вам, братья мои, кидаю я этот венец! Смех признал я священным; о высшие люди, научитесь же у меня — смеяться!»²⁸ Парадокс и опыт Заратустры состоит в том, что дионисийское трагическое переживается и познается посредством смеха, где способность «смеяться поверх себя» — проявление метафизической радости бытия. Движение к этому опыту осуществляется как самоотрицание и осознание себя

²³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 157.

²⁴ Там же. С. 47.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 56.

²⁷ Там же.

²⁸ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб, Азбука, 1999. С. 299.

эстетически и телесно безобразным: «Существуют и в счастье тяжеловесные звери, есть неуклюжие от рожденья. Они делают смешные усилия, как слон, старающийся стоять на голове»²⁹. Такое комическое обладает критерием обратимости: оно может вызвать смех профана (так может быть смешон несчастный Гарри Галлер, не умеющий танцевать и одержимый идеей бессмертия), но может провоцировать прорыв к универсальной природе смеха, «смеха поверх себя». Такой тип комического объединяет романтического безумца, «проклятого поэта» эпохи символизма с древним архетипом шута, с точки зрения критерия обратимости блестяще рассмотренного О.М. Фрейденберг³⁰. В этой связи можно говорить о дионисической природе смеха Заратустры, обладающего чертами обратимости и универсальности. Может быть, этот обратимый смех Заратустры как эстетический концепт отражает автобиографические мотивы трагического безумия самого автора, в конце жизни подписывающего свои письма именем то Диониса, то Распятого³¹. В предваряющую «Заратустру» книгу «Веселая наука» Ницше вводит еще одну аллегория — принца Фогельфрай (букв. с нем. — Свободная Птица). Книга стихов «Песни принца Фогельфрай» заканчивается стихотворением «К мистралю», которое сам автор называет «бурной танцевальной песней, где пляшут над моралью»³². Традиция ранней провансальской культуры понята Ницше таким образом:

«Там, где тысячью горбами	Мы с цветов себе цветенье
Спины выросли над нами,	Жадно рвем в вознагражденье
К танцам воля нас вела!	И листочки — на венки!
Мы на спинах гнутых пляшем,	Пляшем мы, как трубадуры,
Вольно в нас — искусство наше,	В нас ужились две натуры —
И наука — весела!	Блуд и святость, мир и Бог!» ³³

Идея относительности морали обнаруживается через антиномию «двух натур» — двойственной природы человеческого существа, которую осознают те, кто обладает свободой воли и причастны «веселой науке». Фогельфрай непосредственно предстает Заратустре, соединяя концепты танца, полета, смеха. Смех последнего

²⁹ Там же. С. 298.

³⁰ См.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.

³¹ Свасьян К. А. Примечания // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 2. С. 809.

³² Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 2. С. 743.

³³ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 1. С. 719.

также обладает характеристикой обратимости, как и смех первого. «Песни принца Фогельфрай, в лучшей своей части написанные в Сицилии, весьма выразительно напоминают о том провансальском понятии «*gaia scienza*», о том единстве певца, рыцаря и вольнодумца, которым чудесная ранняя культура провансальцев отличалась от всех двусмысленных культур...»³⁴ — пишет Ф. Ницше. «Веселая наука» — в провансальской поэтике соответствующая понятию «наука любви», служит для Ницше метафорой не только свободы чувств, но и свободы воли. Поэзия трубадуров опиралась на вольнодумные учения альбигойцев и аверроизм³⁵. Гностическое сознание свойственно и Заратустре, который говорит о смерти души в эпизоде о канатном плясуне. Десакрализация теологических символов определяет восторженное отношение Ницше к провансализму и вводит категорию обратимости как характеристику его основных образов. «Веселая наука» в прелюдии к части первой содержит такой же обратимый образ, который ассоциируется с образом автора: фрагмент 31 «Переодетый святой»:

«Силясь скрыть избранность Божью,
Корчишь чертову ты рожу
И кощунствуешь с лихвой.
Дьявол вылитый! И все же
Из-под век глядит святой!»³⁶

Ницше переносит и на Заратустру эту дуалистичность внутренней природы избранного: фрагмент «Ребенок с зеркалом», где Заратустра видит свое отражение в зеркале в облике дьявола и фрагмент «О прохождении мимо», здесь герой встречает шута, искажающего его учение, которого называют «обезьяной Заратустры». Антиномия греха и святости, низменного и возвышенного, божественного выявляет универсальную характеристику ницшеанского смеха. В финале книги смеющийся Заратустра уже не переживает мук раздвоенности, поскольку он обрел истину, как уже сказано выше — он научился «смеяться», то есть приобщился таинству «*la gaia scienza*». Этот «вещий смех» — отражение метафизи-

³⁴ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 2. С. 743.

³⁵ Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. М.: Academia, 1999.

³⁶ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 1. С. 504.

ческой радости бытия не исчерпывает всех форм типологии смеха у Ницше. Второй тип смеха — «ледяной смех», который расшифровывается как метафора смеха осуждения, ненависти: «Лед в смехе их»³⁷. Этот смех еще обладает критерием морали и поэтому свойственен профанному сознанию толпы. Доэтические формы смеха существует либо в глубокой древности³⁸, либо как духовная перспектива человечества. Комическое в работах Ф. Ницше, таким образом, имеет следующие черты: эта категория определяется как форма универсального сознания вне этики и морали. Переходной формой к такому восприятию комического является иллюзия обратимости, двойственности целого, демонстрирующая себя в концепте безумия, шутовства, зеркального отражения. Проблематика такого комического состоит в разладе идеи и представления. Представление об истине искажает ее сущность, тогда искаженное становится комическим, или формой отражения истины нашим сознанием. Такой тип комического объединяет философию Ф. Ницше не только с древним мифологическим сознанием праэллинической культуры, но и с культурой европейского Ренессанса.

Характеристика комического, представленная А. Бергсоном в его работе «Смех на сцене и в жизни», опирается, прежде всего, на дидактическую функцию смеха. Подчеркиваемая А. Бергсоном социальная природа комического апеллирует к «чистому разуму»³⁹ и исключает эмоциональную составляющую в его восприятии. Бесчувственный смех, возникающий как реакция не одного человека, но многих, становится механизмом «бичевания нравов», то есть несет морализирующую нагрузку. «Ледяной смех» толпы (Ф. Ницше) типологически сопоставим с такой формой комического. Кажется, что между подходом к понятию комического у А. Бергсона и Ф. Ницше мало общего, есть только это поверхностное сближение. Все же социальная характеристика смеха также оказывается не единственной в работе А. Бергсона и это выясняется, когда он, определив механизмы возникновения смеха, исследовав типологию комических ситуаций, переходит к проблеме «двойственного характера комического. Оно не принадлежит целиком ни искусству,

³⁷ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 14.

³⁸ См.: Фрейденберг О. М. Комическое до комедии.

³⁹ Бергсон А. Собр. соч.: т. 5: Введение в метафизику. Смех. СПб.: Издание М. И. Семенова, 1914. С. 98.

ни жизни»⁴⁰. Комедия, считает Бергсон, искусство условное, но, благодаря своей дидактической направленности, стремящееся слиться с жизнью, черпая комические примеры прямо из действительности. Исключения составляют только низшие, маргинальные комические жанры, такие как водевиль и фарс. Противоречие между навязчивой театральностью комической формы и ее нравоучительностью лежит, на наш взгляд, в типологии форм комического, к которой не обращается А. Бергсон. Он рассматривает проблему комического на примерах драматургии классицизма. Это, в основном, комедии Мольера, сатирическая направленность которых легко читалась и современниками, и потомками. Но, переводя анализ из области поиска функционального значения в область восприятия комического, Бергсон обнаруживает его метафизическую характеристику. Логика комической нелепости построена на искажении здравого смысла, но «это совершенно особое искажение здравого смысла»⁴¹. В качестве персонажа, демонстрирующего подобную закономерность, избирается герой известного романа Сервантеса. Пример Дон Кихота — поединок с ветряной мельницей — демонстрирует способность человека «...приспособлять вещи к известной идее, а не свои идеи — к вещам»⁴². Идея поединка с великаном, перелившаяся в воспоминание, подчиняет его сознание своей власти и создает иллюзию реальности, в которой Дон Кихот действует «...с уверенностью и расчетливостью лунатика во сне»⁴³. Искажение в этом случае теряет свою дидактическую направленность и становится эстетическим фактором, формирующим иную реальность. Эту реальность Бергсон определяет как реальность грез или сновидческую реальность. «Но если комическая иллюзия есть иллюзия грезы, если логика комического есть логика сновидения, то можно ждать, что в логике смешного мы встретим все особенности логики грезы»⁴⁴. Здесь искажение есть не столько результат разлада между автоматическим и живым, сколько способ выхода в инореальность сна, мечты, воображения. В рамках такого подхода к проблеме восприятия комического высвечивается метафизическая кон-

⁴⁰ Там же. С. 170.

⁴¹ Там же. С. 197.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 198.

⁴⁴ Там же. С. 199.

цепция памяти самого А. Бергсона и маллармеанская идея эстетизации отраженного образа реальности в сознании поэта — именно этот образ признавался истинной реальностью. Отраженная реальность Дон Кихота, в таком случае, является обратимой: в пределах общепринятых морально-этических представлений перед нами сумасшедший, в пространстве «грезы» — герой. (Еще вопрос: какая реальность истинная?) Как изменилось бы содержание комического, если бы реальность сна восторжествовала на сцене и освободилась от произвола действительности и необходимости подражания жизни? Тогда формы искажения и обратимости драматического образа создавали бы комический эффект, который исключал бы или уводил на второй план функцию сатирического осмеяния. Комедия обратилась бы к поэтике маргинальных форм, о которых, как низших, упоминает сам Бергсон и к которым можно добавить такие как: театр кукол, балаган, ярмарочный народный театр, народные (дохристианские) праздники — обряды.

Подобный процесс мы наблюдаем в символистском театре рубежа XIX–XX веков, где появляется лирическая «драма для чтения» М. Метерлинка, Ш. ван Лерберга и эпатажная комическая форма в драматургии А.Жарри. В этих образцах драматического искусства очевиден отказ от классического мимесиса: художник предметом искусства делает вовсе не реальную действительность, а реальность «грезы», воображения — символическую реальность несуществующего мира фантазии (в случае Жарри эта реальность может быть достаточно жестокой и устрашающей в зрительском восприятии).

«Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии»⁴⁵, — пишет Ф. Ницше. Концепт сна у Ницше и Бергсона получает характеристику пространства иллюзии, творимого сознанием художника даже без его воли. Цель этого погружения, по Ницше, осуществление принципа индивидуации или творение представле-

⁴⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 53.

ния о мире⁴⁶. «Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, и что, следовательно, и первая есть иллюзия...»⁴⁷ Осознание мира и представления о нем как об иллюзии вызывает чудовищный ужас (в трактовке А.Шопенгауэра) и «блаженный восторг»⁴⁸ и пробуждение дионисического начала. Дионисическое опьянение разрушает иллюзию сна и создает «действительность опьянения, которая также нимало не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства»⁴⁹. Таким образом, Аполлон (сон, иллюзия) только маска, скрывающая Диониса («единство с внутренней первоосновой мира»⁵⁰). Художник, выбирающий такой путь, подпадает под власть и Аполлона, и Диониса: «...в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т.е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения»⁵¹. Разрушение представления о мире, иллюзии реальности создает прецедент новой реальности — ее условного «символического подобия». Попытка создания художественного образа, отражающего такую реальность, не имеет ничего общего с миром повседневного человеческого существования и делает театр, сцену средством осуществления сакрального ритуала.

⁴⁶ Ф. Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» цитирует А. Шопенгауэра: «И таким образом, про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи («Мир как воля и представление», I 416): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающегося и опускающегося в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, — так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*» (Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 53–54). Ницше называет Аполлона божеством представления, иллюзии, которая разрушается под влиянием Диониса.

⁴⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 52.

⁴⁸ Там же. С. 54.

⁴⁹ Там же. С. 56–57.

⁵⁰ Там же. С. 57.

⁵¹ Там же.

Условное эстетическое пространство сцены разрушает иллюзию представления само по себе, а разрушение этой иллюзии дает катарсический эффект очищения, описанный Ницше как аффект «дионисического опьянения».

Комическая иллюзия, отказываясь от мимесиса, создавая путем искажения и травестии обратимые образы, становится универсальной формой драмы, при условии соединения с комическим эффектом эмоционального воздействия, преобразования через ужас и «блаженный восторг». Во всяком случае, генезис таких форм комического, как карнавал или «высокая комедия», заставляет задуматься о природе комического жанра. На рубеже XIX–XX веков в символистской драматургии имеет место возврат к универсальной форме комического, характеризующей античную древность.

Проблема жанрового определения такой формы драматического произведения состоит именно в универсальной характеристике ее природы. Ф. Ницше предупреждает каждого, кто пытается раскрыть тайну его «*gaia scienza*»: любой предмет его исследования не имеет однозначной трактовки, там где «*Incipit tragoedia*» вслед за ней «*Incipit parodia*»⁵². Этой фразой начинается «Веселая наука» и последний 342 фрагмент книги, который повторяется в начале «Заратустры».

Традиционное, близкое к классическому, понимание трагического и комического в эпоху авангарда, которую открывает премьера пьесы А. Жарри «Король Убю», теряет свое значение, содержание этих понятий глубоко меняется. Комическое получает метафизическую трактовку, его содержание включает концепты искажения, сна, «зеркального отражения», которые разрушают классицистическую характеристику комического как сатирического, реально-бытового, дидактического начала. Вместо пафосной дидактики комическое предлагает иллюзию комического искажения, ироническую интонацию действия. Драматургия обращается, реализуя эти идеи, к маргинальным жанровым формам, таким как фарс, балаганная комедия, комедия марионеток или кукольный театр. Создавая пространство инореальности, обращая любую идею по ницшеанскому принципу «*Incipit tragoedia*» — «*Incipit parodia*», драма идет

⁵² Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 1. С. 493.

по пути универсализации комического начала, возврата к архаическому периоду развития.

Г. И. Ермилова

ПОСТМОДЕРН VS. МОДЕРН⁵³

Умберто Эко в «Заметках на полях «Имени розы» рассматривает постмодернизм как ответ модернизму, как продолжение и преодоление модернизма, в частности, нетерпимости последнего; в этом контексте постмодерность выступает как закат героического начала жизни⁵⁴. Здесь явно прослеживается генетическая связь между обоими течениями, родство их эстетических принципов.

Во-первых, это — отказ от фундаментальных принципов классического искусства: миметизма, идеализации, символизации, тео- и антропоцентризма. Е. Н. Шапинская даже высказывает парадоксальную мысль, что идея производного рефлексивного статуса искусства по отношению к действительности служит современной версией мимесиса⁵⁵. Принцип *отображения* сменяется элитарной *конвенциональностью*. Стратегия не-отображения, или аморфизации (для постмодернизма) обеспечивает *прирост бытия*⁵⁶;

Во-вторых, отрицание теоретизирования и возможности объективной оценки;

В-третьих, использование механических принципов коллажа и монтажа, бриколажа и сборки, деконструкции и глобальной цитатности. Постмодернизм претворяет эти принципы в новейшие стратегии энвайронментальной эстетики: организация арт-пространств или смысловых ландшафтов, культурных лабиринтов и

⁵³ Автор продолжает размышлять над проблемами, затронутыми в статье: Ермилова Г. И. Постмодернизм как феномен культуры конца века // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под ред. Вл. А. Лукова. М.: МосГУ, 2006. С. 88–97.

⁵⁴ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. №10. С. 88–104.

⁵⁵ Постмодернизм и культура: Сб. статей / Отв. ред. Е. Н. Шапинская. М.: ИФ АН, 1991. С.8.

⁵⁶ Гадамер // Философская энциклопедия / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 567.

аудиовизуальных энергетических полей, а также создание виртуальных реальностей;

В-четвертых, «от изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта» (Х. Ортега-и-Гассет)⁵⁷, и дегуманизация искусства, как и «абсолютизация творческого жеста (или скорее, любого произвола) личности, возведенной художественной стихией или арт-олигархией в ранг художника» (В. Бычков)⁵⁸ приобретает глобальный характер;

В-пятых, радикальная деструкция линейного течения нарративности, слом условных ожиданий, касающихся единства и связи сюжета и персонажей, причин и следствий закономерно привели к возрастанию иронии и амбивалентности, «насмешке над наивной претенциозностью буржуазной рациональности, оппозиции внутреннего сознания и рационально объективного дискурса, а также к субъективному искажению картины бытия»⁵⁹;

В-шестых, эстетическое сознание постоянно выступает на сцене диалектической игрой сокрытия (тайны) и публичного скандала, что способствует «наркотической зависимости к восторгу и ужасу, которыми сопровождается внеисторическое унижительное действие, направленное против фальшивой нормативности в истории»⁶⁰;

В-седьмых, интерес к маргинальному, безобразному ведет к эстетизации вышеназванных категорий. Юлия Кристева, анализируя «приручение» безобразного постмодернизмом, показывает, каким образом отвращение переплавляется в радость текста, отвратительное рушится в сиянии красоты, фобии ускользают под язык, осмеянный ужас трансформируется в комедию. Фобии и страхи — метафоры нехватки — замещаются посредством фетишей. Гадкое осмысляется как граница двусмысленности, смесь суждения и аф-

⁵⁷ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М.: Политиздат, 1991. С. 247.

⁵⁸ Философская энциклопедия / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 1026.

⁵⁹ Barth J. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction // Postmodernism. An International Anthology / Edited by Wook-Dong Kim. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1991. P. 50.

⁶⁰ Habermas J. Modernity — an Incomplete Project // Postmodern Culture / Ed. by H. Foster. L.: Pluto Press Ltd., 1985. P. 4.

фекта, знака и пульсации, и тем самым при его восприятии повышается порог отторжения. В процессе творчества отвращение путем очищения (катарсиса) возносится в творческом экстазе⁶¹.

Вместе с тем, модерн — культура с единым смысловым полем, выстраиваемым вокруг идеи рациональности, и его задачей являлось преодоление хаоса мира, стремление подчинить хаос норме, закону, стилю, тем самым придав ему форму⁶². Постмодернизм также пытается освоить мировой хаос, но полагает принципиально невозможным существование единого центра притяжения, демонстрируя «самосознание децентрированное, скептическое и играючи полиморфное»⁶³. Постмодернистское моделирование действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью представляет собой игровое освоение хаоса⁶⁴. «Разрыв между верой в самосоздающуюся целостность искусства и смыслом конституирующихся отношений искусства с его контекстами есть разрыв между модерном и постмодерном»⁶⁵.

Ж. Бодрийяр пишет о замене исследования онтологических вопросов — как поля научных изысканий модерна — на симуляцию существующих культурных парадигм, осуществляемую постмодернизмом, чьи образы-симулякры выражают культурную пустоту⁶⁶.

Ницше, предтеча модерна и постмодерна, писал, что Бог умер и все дозволено, и хотя Жак Лакан, напротив, считает, что если Бога нет, то вообще ничего не дозволено⁶⁷, модерн знает, по крайней мере, что Бог — был. Постмодернизм подвергает это знание сомнению, для него кафкианский Мессия, являющийся на другой день после воскрешения из мертвых, уже не бесспорный Бог, а лишь зомби, фантом, марионетка. Мир же «вращается в сумасшедшем соревновании многих противоположных вкусов в меланхолическом

⁶¹ Изложено по: Маньковская Н. «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФ РАН, 1994. С. 126.

⁶² Чукин С. Проблема справедливости в философском дискурсе постмодерна: Дис... доктора филос. наук. СПб, 2000. С. 126.

⁶³ Connor S. Postmodernism & Literature // Postmodernism. An International Anthology / Ed. by Wook-Dong Kim. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1991. P. 609.

⁶⁴ Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 10.

⁶⁵ Connor S. Postmodernism & Literature. P. 595.

⁶⁶ Цит. по: Постмодернисты о посткультуре: Сб. интервью с современными писателями и критиками / Сост. С. Ролл. М.: Лиана Р. Элинина, 1996. С. 23.

⁶⁷ Цит. по: Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 86.

спектакле веселой печали – постмодернистском карнавале», как пронзительно заметил Чарльз Дженкс, говоря о творчестве Федерико Феллини⁶⁸.

Наиболее методично различия между модернизмом и постмодернизмом отметил в своей работе «Условие постмодерности» Ихаб Хасан (Ihab Hassan⁶⁹), насчитав (для начала) порядка 28 особенностей каждого и представив их в виде таблицы.

Модернизм	Постмодернизм
романтизм или символизм как предтечи	патология и дадаизм как предтечи
замкнутая, законченная форма произведения	открытая, несвязная антиформа
наличие цели	игра как отсутствие цели
четкий замысел	Случайность
иерархия элементов произведения	Анархия
мастерское владение словом	истощенность мастерства и молчание
произведение искусства как законченная работа	процесс, представление, соучастие
наличие дистанции: автор-произведение	автор как участник событий
воссоздание элементов в их общности	разрушение, деконструкция
синтез	антитеза/разъединенность
эффект присутствия автора	эффект отсутствия автора
центризм	дисперсность
наличие жанров	текст вне жанровой системы
самостоятельность текста	включенность текста в гипертекст
семантика	риторика
произведение как целостный об-	текст как сочленение фрагментов

⁶⁸ Jencs C. What is Postmodernism? // Postmodernism. An International Anthology. P. 645.

⁶⁹ Postmodernism. An International Anthology . P. 655.

разец	
подчиненность фрагментов единому центру	автономность, самостоятельность фрагментов
метафоричность	метонимия
строгий отбор	комбинирование неоднородного
корневая система, глубина текста	ризоматическая многокорневая система, поверхностность текста
интерпретация текста на основе чтения	отсутствие интерпретации, или неверная интерпретация
примат означаемого	примат означающих
примат звучащего слова	примат письма
нарративность, великие рассказы	антинарративность, маленькие рассказы
наличие оригинального кода	индивидуальный язык (идиолект)
симптоматичность (предсказуемость)	желание (непредсказуемость)
типичные персонажи	персонажи- мутанты
генитально-фаллическая основа дискурса	полиморфно-андрогинная основа дискурса
паранойя	шизофрения
причинно-следственные связи, оригинальность	различие различия, вторичность
незримое присутствие Бога-Отца	присутствие Святого Духа
определенность	неопределенность
трансцендентальность	имманентность

Помимо вышеперечисленных существуют, по крайней мере, еще несколько существенных различий между модернизмом и постмодернизмом:

Модернизм	Постмодернизм
неклассическое знание	постнеклассическое знание
лабиринт как художественный поиск в замкнутом пространстве культуры	лабиринт как множественность фальшивых стартов, отступлений, вариаций, не имеющий выхода/входа
монолог	плюрализм (диалог)

оригинальность, единичность	серийность, множественность
эстетизация жестокого/ужасного	эстетизация безобразного /отвратительного
локализация во времени	слияние времен в неразличимости
распад вещи	симулякр вместо вещи
инновация	интерпретация
элитарная культура	стирание границ элитарное/массовое
апокалиптичность	постапокалиптическая усталость

Представляется целесообразным проанализировать содержание таблицы, сгруппировав различия между модерном/постмодерном по принципу дополнительности.

1. В модерне автор выступает неким демиургом, соблюдая известную дистанцию по отношению к материалу произведения. Имея четкий замысел и ясно осознавая свои цели, он осуществляет тотальную власть над своим творением, где доминирует авторское начало, ощущается дыхание художника. Иногда наблюдается даже некое насилие над материалом во имя более полного претворения авторского замысла. Что же касается постмодернизма, то здесь все исследователи говорят о смерти автора. «Автор должен умереть в своем произведении» (У.Эко)⁷⁰. Автор превращается в один из атомов, потому что он не может защищать свой текст на уровне автора, а только на уровне одного из прочтений. Возникает «уничтожение автора и свобода прочтения текста» (В. Ерофеев)⁷¹.

Смерть автора и «крах персонажа» — нет дистанции автор/персонаж, писатель выступает как теоретик собственного творчества (теоретическая саморефлексия) — стирают границы эстетики, критики и литературы. Помимо этого происходит маргинализация Автора как Субъекта вследствие его вытеснения из центрального положения по отношению к Объекту-Персонажу и Читателю. Автор ведет «пограничное» существование в плюралистическом мире подвижной множественности, обладающей равными правами

⁷⁰ Цит. по: Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность: Дис... доктора филос. наук. СПб., 1999. С. 43.

⁷¹ Цит. по: Постмодернисты о посткультуре. С. 108.

на существование (Е. Шапинская)⁷². Правда, русский постмодернизм, по мнению Н. Б. Маньковской, остановился перед следующим шагом — стиранием авторского начала⁷³, хотя и здесь автор на равных участвует в карнавале постмодернистского действия.

Постмодернистская культура — это «культура Случая», который «стал парадоксом необходимости: в нем есть и фатальная закономерность и недетерминированность свободы» (Октавио Пас)⁷⁴. Игра «становится вызовом, безоглядно брошенным тому, что противопоставляется игре»⁷⁵, и приобретает такие размеры, что ничего другого уже не остается, как «посмеяться над смертью и умереть от смеха» (Ж. Батай)⁷⁶. В модерне автор держит в руках все нити сюжета, в постмодернизме произведения строятся на основе деконструкции, причем последняя — «не критика, не анализ, не метод, но художественная транскрипция философии на основе эстетики искусства и гуманитарных наук»⁷⁷. Практически деконструкция — это взгляд внутрь одного текста, чтобы создать другой текст, растворить один текст в другом, или построить один текст в другом (Ж. Деррида)⁷⁸.

2. Модерн — это стремление художника вырваться за рамки культурных норм, свободно выражаться, создавать оригинальные тексты, демонстрируя высокое мастерство. Это ведет к целостности и законченности текста, четкости интерпретации с соблюдением жанровых границ, преобладании означаемых. Постмодернизм, потеряв веру в возможность преодолеть непрозрачность и хаотичность мира, отказывается от завершенности художественного дискурса, принципиально ограничиваясь показом процесса, перформанса, хэппенинга. Манипулируя чужими художественными кодами, он демонстрирует «усталость», истощенность мастерства, прикрываясь идиолектом и даже молчанием. Отсутствие однозначной интерпретации и даже неверное прочтение текста входят в условия

⁷² Постмодернизм и культура. С. 20.

⁷³ Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 14.

⁷⁴ Цит. по: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 309, 287.

⁷⁵ Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2000. С. 443.

⁷⁶ Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. С. 443.

⁷⁷ Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 24.

⁷⁸ Postmodernism. An International Anthology. P. 662.

игры постмодернистского дискурса. Отсюда множественность означающих, сочленение фрагментов, кажущихся несвязными или являющихся таковыми; размытость жанровых и текстуальных границ в условиях интертекстуальности, когда текст существует в открытом пространстве гипертекста.

Для постмодернизма принципиален примат письма над чтением, т. е. звучащим словом. «Письмо творит смысл, записывая его»⁷⁹, причём письмо «не сводится только к слову, а несет в себе пиктографические, идеографические и фонетические элементы, отображая бессознательное, сновидческое» (Ж. Деррида)⁸⁰. В классике господствовало звучащее слово, в модерне — красноречивое молчание, за которым оставался примат чтения, в постмодерне — примат письма.

3. Модернистское произведение строится на основе строгой иерархии центра/периферии, господства/подчинения, представляя собой законченную синтетически связную форму. Автор предельно строг к отбору деталей, семантике и структурированию текста. Древесная корневая система, синхронно упорядочивая текст, придает ему глубину и метафизичность; развитие же происходит по дихотомической модели разветвления стеблей. Постмодернизм отрицает иерархию, проповедуя «эпистемологический анархизм»⁸¹. Текст предстает в виде ризомы — связанной воедино многокорневой системы с равнозначными пучками ответвлений от каждого корня. Дискурс представляет собой, по выражению Е. Н. Шапинской, беспорядочное асинхронное развитие множественности, выражаемое в коллаже разнородных элементов⁸². Дисперсность дискурса предполагает открытую разъятую антиформу.

Ж. Деррида пишет о децентрации постмодернистского дискурса, чей центр сохраняет целостность, но допускает бесконечную игру знаковых замещений, как на границах, так и внутри себя. При чем центр не локализован, являясь лишь функцией⁸³. Тотализация невозможна, т. к. нет действенного центра, который мог бы остановить и закрепить игру бесконечных замещений в замкнутом про-

⁷⁹ Деррида Ж. Письмо и различие. С. 22.

⁸⁰ Там же. С. 336.

⁸¹ Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. С. 41.

⁸² Постмодернизм и культура. С. 16.

⁸³ Деррида Ж. Письмо и различие. С. 461.

странстве конечной множественности *игрового* поля⁸⁴. Е. Шапинская также склоняется к мысли, что центр сам не структурирован, т. е. находится как внутри структуры, так и вне ее, по существу не являясь центром. Децентризм означает демонтаж классической личности, человек более не тождествен самому себе, выступает неким призраком⁸⁵.

Х. Борхес писал: «Возможно, всемирно историческое — это лишь история нескольких метафор»⁸⁶. Модерн чрезвычайно метафоричен, а значит, и поэтичен, если иметь в виду авторитетное мнение Р. Якобсона: «Метонимия соотносится с прозой, метафора — с поэзией»⁸⁷. Метафора — это всегда симптом, в то время как метонимия означает движение желания без определенного направления, как считал Ж. Лакан⁸⁸. Поэтому постмодернизм — метонимичен.

4. Модерн — это время великих означаемых генитально-фаллоцентрической культуры: сознание, правда, секс, капитал, власть и др. Энергия жизненного порыва пронизывает типичного «умопостигаемого андрогина, порой демонстрирующего явные симптомы паранойи» (И. Едошина)⁸⁹. Постмодернизм по поводу смерти великих нарративов модерна впадает в экстатический нигилизм⁹⁰, являя миру «мутанта полиморфно / андрогинной асексуальной культуры, чьи разнонаправленные желания несимптоматичны, чье отчуждение замещается вяло текущей шизофренией» (Ф. Джеймсон)⁹¹.

5. «Всякая эпоха мировой истории — это эпоха блуждания», — писал М. Хайдеггер⁹². Лабиринт в модерне олицетворял «художественный поиск в замкнутом пространстве культуры, где все свя-

⁸⁴ Деррида Ж. Письмо и различие. С. 447.

⁸⁵ Постмодернизм и культура. С. 20.

⁸⁶ Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. С. 142.

⁸⁷ Цит. по: Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М.: Импэто, 1995. С. 331.

⁸⁸ Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 92.

⁸⁹ Едошина И. Художественное сознание модернизма: истоки мифологемы: Дис... доктора филос. наук. Кострома, 2002. С. 320.

⁹⁰ Croker A., Cook D. Theses on the Postmodern Scene // Postmodernism. An International Anthology. P. 465.

⁹¹ Postmodernism. An International Anthology. P. 666.

⁹² Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. С. 216.

зано диалогическими отношениями» (И. Едошина)⁹³. В постмодернизме лабиринт с множественностью фальшивых стартов, отступлений, вариаций и повторений по поводу тем высказываний становится символом иных культуры и мироздания, где нет границ, центра и периферии, входа и выхода, отсутствует симметрия⁹⁴.

6. Постмодернистская парадигма выражает вечное «прошло-настоящее» потребительского общества: все современно, исторично и относительно⁹⁵. Постмодернистский художник или писатель находится в положении, когда текст, который он пишет, принципиально неуправляем уже установленными правилами, и сами правила никогда не будут даны, т. к. будущее парадоксальным образом может оказаться предпрошедшим⁹⁶; налицо разлом цепи означающих, отражающий неспособность художника объединить прошлое-настоящее-будущее, по замечанию Ф. Джеймсона⁹⁷. В этих условиях сам текст становится событием. В «Хазарском словаре» Милорада Павича хроника хазар пишется на теле посланника, но прочесть ее полностью не представляется возможным, т. к. палец посланника гноится от раны, которая будет получена через два десятка лет после «татуировки», но простиупающее будущее уже сегодня «затемняет» настоящее⁹⁸. Поиски мгновенного впечатления в постмодернизме ведут параллельно к потере власти над временем, поверхностности дискурса, «задуманной легковесности, необоснованной фрагментарности и коллапсу горизонта времени», по мнению Ф. Джеймсона⁹⁹.

7. В обществе контролируемого потребления знание перестает быть ценностью само по себе, оно — преобладающий компонент в мировом соревновании за власть, главная сила производства. Оно производится на продажу. В эпоху модерна знание было нужно для тренировки интеллекта. Современное научное знание дополняется нарративами (популярные истории, мифы, легенды, сказки и др.)

⁹³ Едошина И. Художественное сознание модернизма... С. 220.

⁹⁴ Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 59.

⁹⁵ Там же. С. 177.

⁹⁶ Lyotard J.-F. What is Postmodernism? // Postmodernism. An International Anthology. P. 280.

⁹⁷ Postmodernism. An International Anthology. P. 307.

⁹⁸ Павич М. Звездная мантия / Пер.с серб. Л. Савельевой. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 105.

⁹⁹ Postmodernism. An International Anthology. P. 668.

Плюрализм знания осознается как «несводимость и постоянство плюральности человеческих миров» (Ж. Деррида)¹⁰⁰.

8. Единство вещи и образа в классическом искусстве подменялось псевдовещью и кичем в массовой культуре. Распад вещи в авангардизме (кубизм, абстракционизм) оборачивался ее пародийным воскрешением в дадаизме и сюрреализме. Классическое искусство отражало/изображало реальность; модерн занимался преобразованием реальности; постмодернизм же создает киберпространства, гиперреальности, оперируя симулякрами¹⁰¹. Симулякр как «пустая форма, замещающая агонизирующую реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие»¹⁰², заменил вещь в постмодернизме. Вещи становятся симулякрами друг другу. Оригинальность модерна угасает, исчезает некий оригинал, дающего начало серии идентичных единиц¹⁰³. Мир постмодерна — это «бесконечное кружение симулякров и образов, как элементов сновидения и как неопровержимый и основополагающий факт»¹⁰⁴. Всюду человечество превратилось для себя в объект созерцания, и «его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга» (В. Беньямин)¹⁰⁵.

Модерн создает «глубокомысленное» молчание, характеризующее поворот сознания внутрь себя самого, испытание экстаза, транса и других экстремальных чувств, что приводит к «интенсивному знанию неминуемого апокалипсиса» (И. Хассан)¹⁰⁶. Постмодернистский мир «устал от Апокалипсиса и пытается спастись, обуздывая воображение»¹⁰⁷. «Однако Страшный Суд уже происхо-

¹⁰⁰ Цит. по: Постмодернизм и культура. С. 8.

¹⁰¹ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. С. 230.

¹⁰² Baudrillard J. Simulacra & Simulation // Postmodernism. An International Anthology. P. 441.

¹⁰³ Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. Ал. Гараджи. М.: Ad marginem, 2000. С. 122.

¹⁰⁴ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 140.

¹⁰⁵ Цит. по: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 323.

¹⁰⁶ Postmodernism. An International Anthology. P. 591.

¹⁰⁷ Бодрийяр Ж. Америка / Пер. с фр. Д. Калугина. СПб.: Владимир Даль, 2000. С.112.

дит, уже окончательно завершился у нас на глазах — это зрелище нашей собственной кристаллизованной смерти»¹⁰⁸.

Модерн — это «парадоксальная связь исключительности с опережением. Он занимается особыми сферами, не связанными с повседневностью, где явственно ощущается эзотерический дух, а гетерогенность и множественность рассеяны. Постмодерн погружен в повседневность, с ее экзотеричностью (общедоступностью) и всеобщностью»¹⁰⁹. Вместо понятий возвышенного и низменного — «бегство вперед, безостановочное движение как единственное средство ускользнуть от отчуждения, безудержная тяга к Новому, чреватая разрушением дискурса как такового»¹¹⁰. В постмодернизме разъедающая ирония модерна дает выход нагнетаемой иронии как «ответ миру, понятому как фрагментальный»¹¹¹. Генетическую связь обоих течений парадоксальным образом выразил Жан-Франсуа Лиотар: «Работа может стать модерновой, если сначала она была постмодернистской»¹¹².

У. Эко отмечал, что «современное искусство движется диалектическим напряжением между приверженностью к стройным моделям и растворением в неустроенной стихии»¹¹³, т. е. между классикой, ставшим уже классическим модерном и еще пульсирующим постмодерном, который признает, что прошлое нельзя разрушить, «ведь тогда мы доходим до полного молчания, его нужно пересмотреть — иронично, без наивности»¹¹⁴. Пространство современной культуры — поле деятельности переходной ПОСТ-культуры к чему-то, по-видимому, принципиально иному, что неминуемо сменит «усталую энтропийную» постмодерность.

¹⁰⁸ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 323.

¹⁰⁹ Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. С. 216–219.

¹¹⁰ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Искусство, 1989. С. 465, 495.

¹¹¹ Connor S. Postmodernism & Literature. P. 596.

¹¹² Lyotard J.-F. What is Postmodernism? P. 278.

¹¹³ Цит. по: Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. С. 229.

¹¹⁴ Эко У. «Из заметок к роману «Имя розы» // Называть вещи своими именами. М.: Искусство, 1986. С. 227–278.

**КУЛЬТ ПИСАТЕЛЯ:
ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОГО ПОНЯТИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ¹¹⁵**

Слово «культ» применительно к писателю, в сущности, никогда не выступало как термин. Более того, оно вызывает раздражение исследователей-филологов и культурологов своей очевидной связью с миром «массовой культуры», в рамках которой постоянно то один, то другой писатель объявляются «культовыми» наряду с подобными характеристиками фильмов, спектаклей, актеров, режиссеров, музыкантов и т. д. Так, на слуху определения «культовый», дававшиеся Д. Сэлинджеру в связи с романом «Над пропастью во ржи», К. Кизи в связи с романом «Полет над гнездом кукушки» (также как одноименному фильму, его режиссеру М. Форману, исполнителю главной роли Д. Николсону), С. Кингу в связи с грандиозной серией романов «Темная башня», Р. Пирсигу в связи с романом «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» и др.

Можно заметить, что некоторые писатели становятся в массовом сознании «культовыми» после появления одного произведения (как было с автором «Бойцовского клуба» Ч. Палаником), других награждают этим титулом за саму личность (например, Д. Керуака, А. Гинзберга, Ж. Жене). Крупнейшие писатели современности не обретают этого титула вовсе (допустим, М. А. Шолохов, У. Фолкнер, Г. Гарсиа Маркес) или (как Э. Хемингуэй, У. Эко, Ю. Мисима) лишь в определенном контексте. Присуждение писателю высших литературных наград, например, Нобелевской премии, — почти полная гарантия того, что он не входит в число «культовых».

Еще одно наблюдение. Большинство «культовых» писателей — американцы. Русские писатели могут претендовать на эту характеристику почти исключительно в нашей стране. Абсолютное большинство «культовых» писателей сосредоточено в XX веке, теперь и в начале XXI века, писатели более раннего времени объяв-

¹¹⁵ Статья выполнена в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

ляются «культовыми» исключительно редко (маркиз де Сад, О. Уайльд).

В массовом сознании понятие «культовая фигура» интуитивно сопоставляется с представлениями о «знаковой фигуре» и о «звезде». В случае со «знаковой фигурой» ситуация достаточно ясна. Это, вероятнее всего, более мягкий, более осторожный синоним «культовой фигуры». Сопоставление с понятием «звезда» менее прозрачно. Это не антонимы, но в то же время и не синонимы. Общее у них — то, что может быть охарактеризовано как «модное». Но есть весьма существенные различия. «Звезда» претендует на всеобщее признание, «культовая фигура» признается более ограниченным числом почитателей, функционирует не в массовой культуре, а в той или иной субкультуре, в нее входящей. Но какой? Это вопрос для будущих культурологических и социологических исследований. Пока заметно лишь то, что «культовость» наиболее актуальна для молодежной аудитории, люди старших поколений нередко даже к слову «культовый» испытывают недоверие, доходящее до неприязни. «Звезда» неизбежно связана с промоушном, «раскруткой», «культовая личность» менее связана с промоушном, ее известность базируется не столько на индустрии рекламы, сколько на фольклорном принципе передачи информации. Наконец, самое существенное: в ходе анализа понятия «культовый» (будь то писатель, политический деятель, музыкант, произведение и т. д.) выясняется, что дело не в известности, моде, таланте, поклонении (хотя в имплицитном виде все это учитывается), а в том, что «культовое» явление предписывает определенные законы, правила, формы поведения, определенный стиль жизни и мышления.

«Культовый писатель» — представление, которое необходимо также сопоставить с представлением о «культе писателя». Кажется, что они практически тождественны, но это далеко не так. Достаточно подставить конкретные имена в предложенную матрицу, чтобы в этом убедиться. Так, выражение «культ Пушкина» возможно и описывает реальную ситуацию в русской культуре, в то время как выражение «Пушкин — культовый писатель» невозможно. Список писателей в первом случае значительно расширяется, причем в него входят прежде всего классики прежних времен. Можно говорить о культе Платона, культе Петрарки, культе Шекспира. В этом списке значительное место занимают русские писа-

тели: Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов. В рассматриваемом словосочетании оценочный характер редуцируется, на первый план выходит отражение объективных процессов мировой культуры. Существенно и то, что сопоставляемые выражения «культовый писатель» и «культ писателя» относятся к разным дискурсам. В первом случае выражение не выходит за пределы обыденной речи, во втором — может стать научным термином. Именно эту возможность слова «культ» применительно к писателю мы попробуем проанализировать.

Академический «Словарь русского языка» устанавливал два его значения: «**Культ**, -а, м. 1. Религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды. *Культ Диониса в древней Греции*. 2. перен.: кого-, чего-л. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-, чего-л. *Культ личности. Культ разума. Культ красоты*»¹¹⁶. В «Словаре иностранных слов» находим те же определения: «**Культ** [< лат. cultus уход, почитание] — 1) религиозное служение божеству и связанные с этим обряды; 2)* преклонение перед кем-л., чем-л., почитание»¹¹⁷. В «Кратком словаре современных понятий и терминов» этого слова нет (хотя, например, есть слово «культура»¹¹⁸, так как к нему добавились новые значения), из чего вытекает, что слово «культ» понимается по-прежнему. И действительно, в новейшем «Современном толковом словаре русского языка» читаем: «**Культ**, -а, м. [от лат. cultus — почитание, поклонение]. 1. Религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды. 2. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-, чего-л. *К. личности. К. разума.* < **Культовый**, -ая, -ое. *К. фильм* (оказавший большое влияние, вызвавший подражание)»¹¹⁹. В английском языке, в отличие от русского, зафиксировано (в «Webster's Third International Dictionary») шесть основных значений слова cult, причем шестое — «а) великая или чрезмерная привязанность или поклонение какой-либо личности, идее, литературной или интеллектуальной прихоти или фетишу; б) объект этой привязанности; с) (1)

¹¹⁶ Словарь русского языка: В 4-х т. М., 1958. Т. 4. С. 106.

¹¹⁷ Словарь иностранных слов /4-е изд., перераб. и доп. М., 1964. С. 348.

¹¹⁸ Краткий словарь современных понятий и терминов / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др.; Сост., общ. ред. В. А. Макаренко; 3-е изд., дораб. и доп. М., 2000. С. 284.

¹¹⁹ Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 306.

группа людей, характеризующихся такой привязанностью; (2) обычно маленький или узкий круг людей, объединенных привязанностью или преданностью какой-либо художественной или интеллектуальной программе, тенденции или образу», а синонимом определяется слово *religion* — религия¹²⁰. Во французском языке выделяется (в словаре П. Робера) — пять значений слова *culte*, встречающегося в текстах с 1570 г., из них четыре относятся к сфере религии, а пятое, переносное, трактуется как «восхищение, смешанное с почитанием, которое кто-либо испытывает к кому-либо или чему либо», дано несколько синонимов (*adoration* — восхищение, *amour* — любовь, *attachement* — привязанность, *dévouement* — преданность, *vénération* — почитание)¹²¹. Сравнение переносных значений слова в английском и французском языках проливает свет на некое умолчание в русских словарях. Для французов слово «культ» имеет явно положительную эмоциональную окраску. Для англичан, заимствовавших это слово у французов, наоборот, скорее отрицательную. А в русских словарях оно не имеет никакой окраски. Не случайно рядом приводятся примеры на одно и то же значение — культ личности и культ разума. Но между тем всякий русский человек заметит, что «культ» в этих случаях относится к противоположным полюсам эмоциональной сферы. Однако есть и действительно нейтральные случаи. Очевидно, именно к ним относится словосочетание «культ писателя» для обычного человека.

Но оно приобретает окраску (причем, и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде — филологической, искусствоведческой, для тех, кто профессионально связан с искусством. Тем самым оно (воспринимаемое как одно понятие) из термина превращается в концепт. Таков, например, концепт «культ Шекспира». Однако это неточно: хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих трудах¹²², оно, в сущности, еще не приобрело терминологического значения. Его нужно отнести к «обыденному языку» филологов и ис-

¹²⁰ Webster's Third International Dictionary of English Language Unabridged. Köln: Könnemann, 1993. P. 552. (цит. без примеров).

¹²¹ Robert P. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. Paris : Société du Nouveau Littré, 1967. P. 393.

¹²² См., напр.: Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998.

кусствоведов, а не к системе терминов филологии и искусствоведения.

Если представление о «культе писателя» (всякий раз конкретизированное, например, «культ Шекспира») признать «филологическим концептом», неизбежно возникает потребность определиться с самим понятием «концепт». Здесь можно опереться на огромную исследовательскую работу, проведенную академиком Ю. С. Степановым и воплотившуюся в его выдающийся труд «Константы: Словарь русской культуры»¹²³. Концепт, с точки зрения Ю. С. Степанова, — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. (...) В отличие от понятий в собственном смысле термина (...), концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека»¹²⁴. И далее — важное разъяснение: «В понятии, как оно изучается в логике и философии, различают объем — класс предметов, который подходит под данное понятие, и содержание — совокупность общих и существенных признаков понятия, соответствующих этому классу. В математической логике (особенно в ее наиболее распространенной версии принятой также и в настоящем Словаре, — в системе Г. Фреге — А. Черча) термином *концепт* называют лишь содержание понятия, таким образом термин *концепт* становится синонимичным термину *смысл*. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину *объем понятия*. Говоря проще — *значение* слова это тот предмет или те предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка применимо, а *концепт* это *смысл* слова. В науке о культуре термин *концепт* употребляется, когда абстрагируются от культурного содержания, а говорят только о структуре, — в общем, так же, как в математической логике. Так же понимается структура содержания слова и в современ-

¹²³ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

¹²⁴ Там же. С. 43.

ном языкознании»¹²⁵. Существенным для Ю. С. Степанова является положение, вынесенное им в название одного из разделов статьи «Концепт»: «*Концепты могут «парить» над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе или материальном предмете*»¹²⁶. Эта мысль оказывается принципиальной для формулирования общего определения культуры, предложенного ученым: «Культура — это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных «рядах» (прежде всего в «эволюционных семиотических рядах», а также в «парадигмах», «стилях», «изоглоссах», «рангах», «константах» и т. д.); надо только помнить, что нет ни «чисто «духовных», ни «чисто материальных» рядов: храм связан с концептом «священного»; ремесла — с целыми рядами различных концептов; социальные институты общества, не будучи «духовными концептами» в узком смысле слова, образуют свои собственные ряды, и т. д., — «концептуализированные области», где соединяются, синонимизируются «слова» и «вещи» — одно из самых специфических проявлений этого свойства в духовной культуре»¹²⁷.

В общей системе терминов, характеризующих «концептуализированную сферу», определенное место занимают «константы»: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. Кроме этого, термину «константа» может быть придано и другое значение — «некий постоянный принцип культуры». (...) Принцип создания алфавитов — «алфавитный принцип», проецирующийся далее в различных культурах на представления об устройстве мира, может быть отнесен как раз к константам-принципам (...). Но в настоящем Словаре мы рассматриваем константу в первом значении — как постоянно присутствующий концепт»¹²⁸.

Эти и другие положения, содержащиеся в работе академика Ю. С. Степанова, становятся основополагающими в выработке теоретического взгляда на «культ писателя». Снова повторим, что в реальной культуре оно выступает в конкретной форме, как в случае с «культом Шекспира».

¹²⁵ Там же. С. 44.

¹²⁶ Там же. С. 75.

¹²⁷ Там же. С. 40.

¹²⁸ Там же. С. 82.

Остановимся на концепте «культ Шекспира» как на примере, позволяющем в дальнейшем экстраполировать наблюдения и выводы на всю совокупность явлений, описываемых словосочетанием «культ писателя». В рассматриваемом концепте обнаруживается сочленение двух понятий (в сущности, «кентавров»: понятий-образов), каждое из которых является концептом (и даже константой) русской и мировой (по крайней мере, западной) культуры (и, следовательно, должно быть подвергнуто предложенной Ю. С. Степановым процедуре вскрытия исторических слоев по принципу, который мы, на основании ряда высказываний ученого, определили бы понятием «масштаб актуальности») и само, объединенное, выступает в относительно узкой среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства как концепт уровня константы, при этом может обрести и другую функцию. Речь идет о придании ему ранга термина. Слово «концепт» (если, опять-таки, исключить ученых) не скрывает в себе концепта, а терминологически обозначает некий общий аспект таких слов, как «любовь», «вера», «дом», «родина» и т. д., в которых сочетание звуков вызывает в сознании некие образы, неясно и по-разному представляемые и при этом переживаемые эмоционально. Если сами концепты трудноопределимы, то термин «концепт» вполне можно подвергнуть системно-логическим операциям, что позволяет решительно продвинуться в сторону преодоления порога неопределимости явления. То же должно быть отнесено и к понятию «культ Шекспира»: если сам этот исторический феномен достаточно аморфен, «многоформен», трудноуловим для характеристики, то термин «культ Шекспира», будучи встроенным в понятийный аппарат, может способствовать продвижению на пути понимания обозначаемого им явления.

Эти размышления полностью вписываются в тезаурусный подход к исследованию явлений мировой культуры, который в настоящее время интенсивно разрабатывается¹²⁹. Тезаурус здесь рас-

¹²⁹ См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вал. А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999. С. 126–189; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Луков Вал. А. Социальное проектирование: Учебное пособие. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2003; Кузнецо-

сма­три­ва­ет­ся как ха­рак­те­ри­сти­ка об­ра­за куль­ту­ры в субъ­ек­тив­ном ос­во­е­нии (где субъ­ект – от че­ло­ве­ка до че­ло­ве­че­ства). В те­зау­ру­се глав­ным ста­но­вит­ся «свое» (своя куль­ту­ра), а не­глав­ным — «чу­жое», про­цесс рас­ши­ре­ния те­зау­ру­са — это «ос­во­е­ние», то есть пре­вра­ще­ние «чу­жо­го» в «свое». Мы бы свя­за­ли с этим под­хо­дом из­ло­жен­ную точ­ку зре­ния ака­де­ми­ка Ю. С. Сте­па­но­ва. В са­мом де­ле, оп­ре­де­ле­ние куль­ту­ры как «со­во­куп­но­сти кон­цеп­тов и от­но­ше­ний ме­жду ни­ми» для куль­ту­ро­ло­гии не­пол­но, за­то для те­зау­ро­ло­гии (сво­е­го ро­да субъ­ек­тив­ной куль­ту­ро­ло­гии, так как в этом слу­чае ис­сле­до­ва­те­ля ин­те­ре­су­ет то, как куль­тур­ный про­цесс от­ра­жа­ет­ся в соз­на­нии субъ­ек­та) оно впол­не при­ем­ле­мо. Как бы под­твер­жда­я близ­ость к те­зау­ру­су под­хо­ду, Ю. С. Сте­па­нов вклю­чил в «Кон­стан­ты» об­шир­ную и глу­бо­кую ста­тью «Свои» и «Чужие»¹³⁰.

Куль­т Шек­спи­ра при те­зау­ру­су под­хо­де рас­сма­три­ва­ет­ся как тер­мин для об­оз­на­че­ния весь­ма зна­чи­мой кон­стан­ты те­зау­ру­сов евро­пей­ской куль­ту­ры. Рус­ская куль­ту­ра XIX ве­ка в этом слу­чае, в со­от­вет­ствии с кон­цеп­цией ака­де­ми­ка Ю. С. Сте­па­но­ва, рас­сма­три­ва­ет­ся как «от­ветв­ле­ние» евро­пей­ской куль­ту­ры¹³¹. Куль­т Шек­спи­ра как тер­ми­но­ло­гичес­кое об­оз­на­че­ние кон­стан­ты куль­ту­ры дол­жен быть от­де­лен от шек­спи­ро­ве­де­ния и «шек­спи­ров­ско­го во­про­са» как тер­ми­нов, за ко­то­ры­ми сто­ят две от­но­ситель­но са­мо­сто­я­тель­ные об­ла­сти фи­ло­ло­гичес­кой на­уки, без­услов­но, свя­зан­ные с этим куль­том, но пред­став­ляю­щие со­бой но­вый этап, ко­гда от по­кло­не­ния Шек­спи­ру евро­пей­цы пе­ре­шли к его глу­бо­ко­му на­уч­но­му изу­че­нию, хо­тя (осо­бен­но в си­ту­а­ции «шек­спи­ров­ско­го во­про­са») не утер­яв­ше­му эмо­ци­о­наль­но­го на­ка­ла, при­су­ще­го вос­при­я­тию кон­цеп­тов. «Сло­ям» рас­сма­три­ва­е­мой куль­тур­ной кон­стан­ты не­об­хо­ди­мо дать не толь­ко ис­то­ри­чес­кую (от за­ро­ж­де­ния до рас­це­та и по­сле­ду­ю­ще­го пре­об­ра­зо­ва­ния), но и про­стран­ствен­ную ха­рак­те­ри­

ва Т. Ф. Фор­ми­ро­ва­ние мас­со­вой ли­те­ра­ту­ры и ее со­цио­куль­тур­ная спе­ци­фи­ка // Мас­со­вая куль­ту­ра. М., 2004; Лу­ков Вал. А., Лу­ков Вл. А. Те­зау­ру­су под­ход в гу­ман­и­тар­ных на­уках // Зна­ние. По­ни­ма­ние. Уме­ние. 2004. № 1. С. 93–100; Есин С. Н. Пи­са­тель в те­о­рии ли­те­ра­ту­ры: про­бле­ма са­мо­иден­ти­фи­ка­ции: Дис... канд. фи­ло­л. н. М., 2005; и др.

¹³⁰ Сте­па­нов Ю. С. Ука­з. соч. С. 126–143.

¹³¹ «...Рус­ская куль­ту­ра со­став­ля­ет часть, от­ветв­ле­ние, ста­дию, аре­ал и т. д. евро­пей­ской куль­ту­ры. [...] Мы все же пред­по­чи­та­ем сло­во «от­ветв­ле­ние», ко­то­рое со­дер­жит ука­за­ние на рост, по­ро­ж­де­ние, от­поч­ко­ва­ние и вме­сте с тем на от­дель­ность (од­на вет­ка — не то же са­мое, что дру­гая и что все ос­тав­шие вме­сте)». Там же. С. 6.

стику, что влечет за собой разведение терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции¹³²) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции¹³³). Таковыми представляются исходные посылки исследования культа Шекспира.

Экстраполируя выводы на более общее представление о «культе писателя», можно утверждать, что у него есть необходимые предпосылки для перерастания из образного выражения обыденной культуры в филологический термин. Для этого необходимо осознать отличие его содержания от обыденного представления о «культовом писателе», разработать систему производных терминов (как в случае с «шекспиризацией» и «шекспиризмом» в рамках «культа Шекспира»), наконец, встроить в систему более общих терминов теории литературы. Тогда «культу писателя», определяемому до сих пор по интуиции, можно будет дать достаточно строгое филологическое и культурологическое определение.

¹³² Раскрыто в работах автора: Луков Вл. А. «Шекспиризация» как принцип-процесс // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. М., 2003. С. 155–157; Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): В 2 т. Т. 2. Самара, 2004. С. 388–403; Луков Вл. А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 3–20.

¹³³ Раскрыто в кн.: Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Ювяскюля, 2003.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков С. В.</i> Тезаурусный подход к анализу диалога организационных культур в современной России	3
<i>Щербаков А. Б.</i> Французские «chansons de geste» и рыцарский тезаурус средневековья	14
<i>Киричук Е. В.</i> Типология комического в философском сознании рубежа XIX–XX веков: к вопросу об эстетических концептах авангарда	27
<i>Ермилова Г. И.</i> Постмодерн vs. модерн	37
<i>Луков Вл. А.</i> Культ писателя: формирование научного понятия в современной культуре	49

Научное издание

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 4

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 16.03.2006 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 3,7

Тираж 100 Заказ №

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