



ΜΕΤΑΜΟΡΦΟΖΙΣ

ΤΟΜ 4

№2 2020



студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)

Главный редактор:

Алексей Натальский

Редакция:

Зоя Алексеева (история художественной культуры)

Амалия Багирова (история)

Елизавета Брюхова (история художественной культуры)

Лада Горбунова (медиакоммуникации)

Антон Гребенников (философия)

Людмила Дегтярева (философия)

Дарья Дронова (филология)

Анастасия Дульская (философия)

Дима Журавлев (институт образования)

*Александра Захарова (филология) – главный литературный редактор,
руководитель секции*

Ксения Корчагина (визуальная культура)

Кристина Кузнецова (филология)

Ангелина Наумова (история)

Даниил Морозов (философия) – руководитель секции

Дана Паштова (прикладная культурология)

Никита Попович (история) – руководитель секции

Прасковья Рощина (история художественной культуры и рынок искусства)

Владислав Семенов (история)

Софья Сороколет (филология)

Екатерина Ткаченко (философия)

Анастасия Ходаковская (история худ. культуры и рынок искусства)

metamorphosis-journal.com

vk.com/metamorphosisjournal

facebook.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук – 2019/2020

<https://pf.hse.ru/293711632.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2020

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2020

ISSN: 2658-3976

Тема номера: Культура – традиции и современность

Дорогие читатели, друзья, перед вами номер, которым мы завершаем 2019/2020 учебный год. На улице весна, а мы учимся дистанционно.

Отовсюду мы слышим призыв «Оставайтесь дома!».

Ну, что же! Мы решили пораньше выпустить очередной номер нашего журнала, надеемся, что номер вызовет интерес.

Мы представляем статьи молодых ученых, студентов, учащихся магистратуры разных образовательных программ Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», посвященные вопросам культуры, ее истории и современности. Авторы обсуждают широкий спектр вопросов: элементы архаичного искусства, самоценность комического, феномен эстетического, сущность искусства, аспекты музыкального мировосприятия, язык как элемент культуры, сущность человеческого духа и многие другие. Как всегда, мы хотим порадовать Вас оригинальным оформлением статей. И благодарим преподавателей за помощь в подборе статей: Г.А. Вострову, Н.Б. Афанасова, Е.Н. Князеву, Т.Н. Инишева.

Желаем всем хорошего завершения учебного года, успешных экзаменов и защит! Читайте «Метаморфозис», пишите нам, давайте сотрудничать!

Редакция

С о д е р ж а н и е

- 5 *Амела Шаботич*
Не-западные теории эстетики: небольшой обзор тем
- 11 *Анна Григорьянц*
Элементы архаичного искусства в творчестве современного художника Евгения Антуфьева
- 17 *Алина Арсланова, Ахмад Самир*
Самоценность комического в философии и социальной теории
- 31 *Елена Вякулина*
Способы иллюминации во тьме иррациональности
- 35 *Дмитрий Канавин*
Предварительные краткие замечания о сущности искусства
- 42 *Дарья Измайлова*
«Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания» (Шопенгауэр), или идеальная нить Ариадны через лабиринт индивидуальности и конечных форм явлений
- 47 *Денис Михайлов*
Тетическое и атетическое: набросок феноменологического исследования сущности музыки
- 55 *Георгий Моисеев*
Всплеск фазового сдвига
- 60 *Вера Мотылева*
Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузьмина «Косая бровь»
- 68 *Екатерина Очкасова*
Творение Нового мира в рассказе А. Платонова «Неизвестный цветок»
- 75 *Полина Кочина*
Ключ к разгадке сущности человеческого духа
- 83 *Мария Комракова*
Иностранный язык как родной: реальность или утопия?
- 88 *Рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

Не-западные теории эстетики: небольшой обзор тем

Амела Шаботич (Образовательная программа «Визуальная культура»)

Современная теория эстетики чаще всего изучается в рамках западноевропейской традиции понимания искусства. Но подходит ли эта традиция для понимания не-западных форм культурных практик и объектов искусства, в том числе постколониального искусства? В этой статье на различных примерах рассматривается, что происходит в не-западной теории эстетики, какие существуют способы интерпретации постколониального искусства и какой язык для этого используется.

Проблема определения

В качестве примера проблематизации самого понятия эстетики в контексте не-западных культур подходит статья Жене Блокера *Non-Western Aesthetics as a Colonial Invention*¹. Блокер исходит из того, что западным исследователям придется вносить собственные интерпретации при анализе искусства других народов. Поэтому он задается вопросами о том, как западному исследователю обнаружить в незападных культурах наличие или отсутствие эстетического, должна ли попытка определения исходить из классических (западных, опять же) теорий о природе искусства и эстетики, а также какой язык описания использовать, какими терминами говорить.

Блокер пишет о том, что даже вопрос «Что для вас является искусством?» может остаться без привычного западным исследователям ответа. Таким образом, присутствует высокая вероятность ошибочных интерпретаций в кросс-культурном сравнении как искусства в качестве объекта, так и чувственных отношений с искусством. Например, такие ошибки приводят к созданию комнат в музеях, посвященных искусству Африки, Полинезии или доколумбовой Америке, в которых в основном находятся предметы, связанные с погребением и с загробной жизнью, которые коллекционировали и продавали в качестве арт-объектов.

¹ Blocker, H. Gene. *Non-Western Aesthetics as a Colonial Invention* // *The Journal of Aesthetic Education*. Winter. 2001. Vol. 35. No. 4. pp. 3-13.



Коллекция африканского искусства в ГМИИ им. Пушкина

В итоге Блокер предлагает не-западным исследователям, изучавшим западную теорию, адаптировать описания их собственной культуры под понимание западного читателя. Таким образом, появляется проблема голоса, которая была в том числе обозначена и рефлексивным поворотом в антропологии. Кто и как должен говорить о не-западном искусстве, как его представлять западным зрителям и читателям, стоит ли его теоретизировать по привычным западно-европейской академической среде канонам и так далее.

Политическое и языки описания в постколониальной эстетике

Некоторые критики и исследователи призывают к *эстетическому повороту* в постколониальных исследованиях. Хотя пересмотр исключительно «белого» канона периодически происходит, постколониальные произведения искусства все еще рассматриваются в первую очередь как социально-политические документы, которые можно использовать для информирования западной аудитории о так называемом «третьем мире». Но что еще для западно-европейского исследователя может представлять собой постколониальная теория эстетики?

Как пример сосредоточения на политическом - аспекты постколониальной теории эстетики, выделенные Кэмероном Маккартни (Dr., College of Education, Illinois):

1. Постколониальная эстетика является предшественницей постколониальной теории, то есть критика колониального предшествуют эксперименты в искусстве.
2. Разделять постколониальных художников от «эстетики первого мира» нелегитимно.

3. В постколониальной эстетике постоянно присутствует диалог о темах идентичности, власти, свободы и прав.

4. Теоретические работы часто направлены на критику реализма XIX²

О доминировании политического пишет исследовательница Эллеке Бемер (Elleke Boehmer) в своей статье *A Postcolonial Aesthetic*³ об эстетическом восприятии постколониальной литературы, поскольку термин «постколониальный» интерпретируется исключительно как политический термин. Бемер продолжает обсуждать различные теории постколониальной эстетики со ссылкой на таких авторов как Хоми Бхабху, Эдварда Саида, Ато Куэйсона и Бена Окри, и формулирует свой собственный взгляд на постколониальную эстетику.

Бемер приходит к выводу о том, что постколониальное искусство в общем требует постоянного соучастия его наблюдателя, так как оно втягивает в процесс интерпретаций, исключительно с помощью которого можно определить виды постколониального.

Таким образом, Бемер больше интересуется то, что постколониальная эстетика может *делать*, а не то, чем она является. В итоге для Бемер постколониальная эстетика находится в самом языке описания, а не вокруг него (*in language rather than of language*).

Критика институционализации не-западной эстетики

Исследователи Маккартни и Димитриадис⁴ определяют постколониальное искусство как возникшее через то, что Хоми Бхабха называет «временной задержкой» (time lags) в более гегемонистских дискурсах искусства Запада. Постколониальное искусство представляется авторам сшитой из разных обрывков фигурой, столкнувшейся с чем-то больше, чем она сама.

Исходя из такого представления, Маккартни и Димитриадис предлагают определить подходы к новому пониманию постколониального искусства, уделяя внимание его исторической специфике. Особое внимание они уделяют институционализации постколониальной теории и критике учебных практик на гуманитарных факультетах.

Авторы выделяют три мотива постколониального искусства:

² <https://www.youtube.com/watch?v=QSveQTHy188>

³ *Boehmer, Elleke. A Postcolonial Aesthetic: Repeating Upon the Present // Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium / Janet Wilson, Cristina Sandru and Sarah Lawson Welsh. London and New York: Routledge, 2010. PP. 170-181.*

⁴ *Mccarthy, C., Dimitriadis, G. Art and the Postcolonial Imagination: Rethinking the Institutionalization of Third World Aesthetics and Theory.*

⁵ *Bhabha, Homi. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.*

1. В культурной форме постколониальных художников, буквально и метафорически, взгляд третьего мира устремлен на Запад, а горизонт взгляда умышленно перенасыщен различными перспективами и точками зрения.

2. Произведения искусства в постколониальном воображении эффективно изменяют дискурс, ведущийся в терминах модернизации, где бинарная логика пытается исчерпать пространство Запада и Империи, создавая противостояния «центра» и «периферии», «развитого» и «недоразвитый», «цивилизованный» и «примитивный».

3. Работы художников постколониального искусства выдвигают на первый план критическую рефлексивность как часть освободительной практики, в которой художник может смотреть на свои традиции с бесстрашием того, что Беньямин называет «меланхолией».

Говоря об институционализации постколониального искусства, авторы приводят контрпример, в котором институционализация английской литературы произошла вовсе не в Англии, а Индии, когда колониальный контроль образования требовал селективного подхода к темам, авторам и текстам.

Исследовательница Гаятри Спивак⁶ утверждает, что даже когда работа антимодернистских писателей выдвигает на первый план определенный нарратив, это всегда нарратив единственного властного голоса. Постколониальные же авторы (как писатели, так и художники) в своих работах пытаются визуализировать комьюнити.

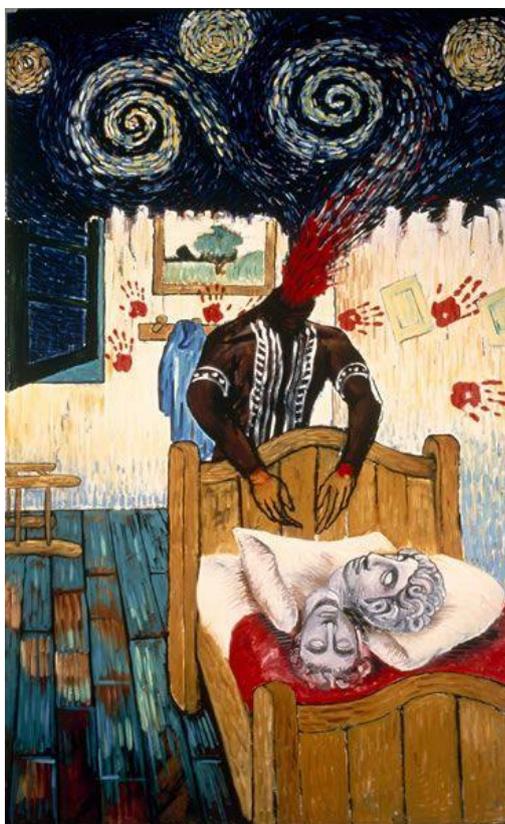


Arnaldo Roche-Rabel "Poor Devil" / "We Have to Dream in Blue"

⁶ Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture* / Ed. C. Nelson and L. Grossber. Chicago: U of Illinois P, 1988. P. 271-31.

Вот пример политической интерпретации работы художника, визуализирующего опыт сообщества. Работы Роше-Рабелля (Arnaldo Roche-Rabell) иллюстрируют борьбу за конструирование идентичности и субъективности из фрагментов трагического исторического прошлого и настоящего. История колонизации Пуэрто-Рико породила репрессированных демонов и монстров, одного из которых художник изображает на холсте.

Примером двойного кодирования в постколониальном искусстве, то есть мобилизации двух и более областей идиоматических отсылок в художественном объекте, могут служить работы австралийского художника Гордона Беннета. В одной из его основных картин под названием «Аутсайдер» сочетаются методы аборигенного пуантилизма и западной перспективной живописи. Его двойное кодирование Запада и родных традиций обнажает тревожную среду культурной гегемонии. Беннетт вводит новый сценарий в постановку «Звездная ночь» Ван Гога: обезглавленное тело австралийского аборигена, опирающееся на кровать, на которой лежат две классические греческие головы. В итоге здесь совмещаются и история насилия австралийских аборигенов, и жестокость европейских великих открытий, и незавершенность поиска идентичности местными жителями.



Gordon Bennett "Outsider"

К моменту завершения этого эссе создается впечатление, что произведения искусства в постколониальной теории слишком удобно вписываются в дисциплинарные парадигмы и способы интерпретаций. Многие авторы отстаивают точку зрения о том, что не-западная эстетика может быть понята только через диалог и создание взаимно понятного объяснительного языка на основе используемых в западной теории эстетики способов описаний. Кроме того, также присутствует влияние политического, через призму которого «проще» интерпретируются объекты мира искусства. Вероятнее всего, эта тема требует дальнейшего широкого изучения с привлечением теоретических и практических работ очень разных авторов.

Библиография

- Bhabha, Homi.* The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
- Blocker, H. Gene.* Non-Western Aesthetics as a Colonial Invention // The Journal of Aesthetic Education. Winter, 2001. Vol. 35, No. 4 . PP. 3-13.
- Boehmer, Elleke.* A Postcolonial Aesthetic: Repeating Upon the Present // *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium* / eds. Janet Wilson, Cristina Sandru and Sarah Lawson Welsh. London and New York: Routledge, 2010. PP. 170-181.
- Mccarthy, C., Dimitriadis, G.* Art and the Postcolonial Imagination: Rethinking the Institutionalization of Third World Aesthetics and Theory // *Ariel: A Review of International English Literature*. 2000. Vol. 31. P. 231-251.
- Spivak, Gayatri.* Can the Subaltern Speak? *Marxism and the Interpretation of Culture* / Ed. C. Nelson and L. Grossber. Chicago: U of Illinois P, 1988, p. 271-31.

Элементы архаичного искусства в творчестве современного художника Евгения Антуфьева

Анна Григорьянц (Образовательная программа «История художественной культуры и рынок искусства»)

Народное искусство в России на рубеже XIX-XX веков было тем материалом, к которому активно обращались самые разные художники, скульптуры и архитекторы. Стремясь возродить пластический язык старины, многие видные деятели искусства, прежде всего, художники, близкие к абрамцевскому кругу, смешивали его с современными стилистическими решениями, тем самым создавая новый стиль - русский вариант модерна.

Однако со времен неорусского и других исторических модернистских стилей интерес к традиционным мотивам в русском искусстве не находил столь мощного воплощения. В современном же искусстве известных художников, обращающихся к архаическому наследию, практически нет. Одним из немногих, кто все же интересуется искусством русской старины, является современный российский художник и скульптор Евгений Антуфьев. Он автор самых разных объектов искусства: от мелкой пластики и инсталляций из небольших (зачастую найденных реди-мейд) объектов до гигантских поэтических скульптур и объектов декоративно-прикладного искусства. Его работы, несмотря на разнообразие используемых медиумов, почти всегда отличаются поэтичностью, загадочностью и таинственностью. В очень многих его проектах так или иначе читаются отсылки к древнерусскому искусству, причем зачастую к искусствам малых народов – сам Антуфьев родом из Тувы, и влияние традиционных шаманских практик родной земли на его творчество уже не раз было отмечено критиками. В связи с этим особенно интересно анализировать, как именно народные и архаические мотивы прорастают в искусстве современного автора, и в каких аспектах его работы эта связь прошлого и настоящего особенно ярка.

Антуфьев находится в центре художественной жизни России и Европы с 2009 г. – тогда он получил премию Кандинского как лучший молодой художник, а спустя десять лет снова удостоился этой премии – на сей раз победив в номинации «проект года» за выставку в трех частях «Когда искусство становится частью ландшафта». Рост от звания «молодого художника» до автора «проекта года» показателен: за прошедшее десятилетие Антуфьев действительно многое успел сделать – у него было множество персональных выставок в России и Европе, он принимал участие в фестивале современного искусства Манифест –11, его работы находятся не только в публичных коллекциях (в частности, в Tate Modern в

Лондоне и в Мудьтимедиа Арт Музее в Москве), но и у частных коллекционеров – одним из известных собирателей его работ является Луиджо Марамотти (который, в частности, способствовал появлению выставки Антуфьева на площадке Collezione Maramotti в Реджо Эмилия в Италии).

Именно там в 2013 г. художник представляет персональную выставку «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор – слияние. Исследование материалов». В названии выставки перечислены все основные материалы, которые использовались художником при создании этой работы; более того, оно также наглядно иллюстрирует и его отношение к материалу вообще – для него это не просто средство для создания своих работ, но и способ творчества.

В одном из интервью автор признавался, что его студия, состоящая из трех залов, как раз разделена по принципу работы с материалами: одна комната отведена для текстильных работ, вторая для работ по керамике и третья для работы по дереву. Работа с различными (и, зачастую, совсем необычными) *материалами* является одним из творческих методов Антуфьева, и во многом именно через используемые им причудливые материалы и проявляется связь его творчества с искусством архаики. Художник любит работать с природными материалами, такими как дерево и янтарь. Вместе с тем, он часто прибегает и к материалам, которые шокируют многих. Это кость, человеческие волосы, зубы, кожа. Их использование как раз и наталкивает на ассоциации с традиционным искусством малых народов России, в том числе шаманов из родной для художника Тувы. На выставке в Реджо Антуфьев представил маски с зубами волка, визуально напоминающие маски, изготавливаемые для шаманских обрядов. На той же персональной выставке в Collezione Maramotti в 2013 г. были представлены несколько объектов, материалы для изготовления которых были совсем уж редки – это и осколки метеорита, и части скелета дельфина. Как говорит сам Антуфьев в интервью 2013 г., его «мало волнуют метеориты вообще», и что в целом подобный материал как раз наоборот кажется ему банальным; его как объект интересовал только конкретный метеорит Чинге, который был найден в 1912 г., причем опять же в Туве. Любопытно, что художник не хотел сохранить целостность редкого материала – метеорит не интересовал его как самостоятельный объект – он не стал экспонировать его отдельно, а переплавил, сделав из него нож с причудливой ручкой из рога оленя.

Материал действительно не рассматривается им просто как средство для воплощения своих идей – свойства выбранного материала, его история и особенности – это тоже часть творческого замысла художника. Работа с материалом представляет собой определенный ритуал, и в этом смысле Антуфьев своим методом работы действительно в чем-то близок с шаманами его родной Тувы. Если шаманы используют различные предметы в своих обрядах так как, по их верованиям, они обладают особой силой, то Антуфьев использует те или иные материалы потому что видит в них особый магнетизм или вдохновляется их историей. Процесс создания искусства при помощи таких материалов тоже превращается в своего рода «шаманство».

Выставка, посвященная различным материалам, была повторена в 2014 г. в московском Мультимедиа Арт Музее. Получив несколько иное название – «Исследование материала: поглощение», она также включала в себя различные объекты, выполненные из необычных материалов. Однако наряду с природными и традиционными материалами Антуфьев обращается и к более современным предметам – так, для создания некоторых объектов он использовал мармелад и лак для ногтей. Из этого можно сделать вывод, что он не просто слепо стремится копировать художественные практики прошлого, а экспериментирует с разными материалами.

Обращение к традиционным для примитивного искусства материалам не является единственным, что роднит творчество художника с народными творческими практиками. Множество *мотивов и символов*, которые появляются в его объектах, тесно связаны с древнерусской мифологией. Один из основных мотивов в творчестве Антуфьева – это инфернальность. Некоторые его работы могут быть более красивыми, другие – более пугающими, однако почти во всех них сквозит некоторая хтоническая атмосфера. Пожалуй, единственным исключением может стать красивейшая бабочка, отсылающая к коллекции бабочек, которую собирал Владимир Набоков – гигантская инсталляция под названием «Вечный сад», которая была установлена в католической церкви в Цюрихе для фестиваля Манифест–11 не несет в себе ничего мистического и угрожающего (хотя и обладает той же загадочной притягательностью, что и сделанные из дерева и ткани «кричащие» маски, появляющиеся во многих его выставках). Отчасти этот эффект «потусторонности» работ Антуфьева можно объяснить при помощи чисто внешнего сходства создаваемых им объектов с предметами традиционных культов – он создает похожие на ритуальные маски, небольшие

фигурки, схожие с оберегами и причудливые скульптуры, напоминающие идолов. Некоторые критики даже сравнивали его работы с архаичными скульптурами скифов и этрусков.

Однако помимо чисто пластического подражания в его творчестве явно читаются и символические отсылки к искусству старины. Внимание к символам – важный элемент творчества художника. Из выставки в выставку кочуют некоторые предметы, за которыми стоит нечто большее, чем их простое назначение. Антуфьев создает ножи, чаши, маски, и для него это не просто предметы. Все они носят ритуальное значение.

Несколько лет назад художник в интервью признался, что мыслит не столько создаваемыми объектами, сколько вставками. Несмотря на то, что среди его проектов есть большие скульптурные работы, которые вставляются отдельно (как, например, та же бабочка с Манифест–11 в Цюрихе или огромная золотая маска, выставленная в рамках проекта «Мертвые нации: золотой век» в церкви Сан Джузепе делле Скальце в Неаполе), большинство созданных им объектов экспонируются единым массивом, зачастую под общей витриной. Для некоторых своих выставок Антуфьев собирает те или иные объекты, чтобы затем представить их вместе. Такой *метод* работы художника очень близок к исследовательскому – подобно краеведу или археологу он собирает различные объекты, компонует их вместе, чтобы проиллюстрировать ту или иную проблематику. Более того, сами эти объекты Антуфьева максимально похожи на экспонаты краеведческого музея – вазы с лепными элементами, маски с зубами настоящих животных, небольшие скульптуры, напоминающие идолов. Художник признавался, что ему близок формат индивидуальной выставки, личного пространства, даже именного музея, в котором бы его работы могли выставляться без чьего-либо вмешательства. В некотором смысле, он стремится создать свой собственный мир, в котором все используемые объекты призваны творить особую, загадочную атмосферу. Выставки Антуфьева – это личное мифотворчество художника, в котором находят отражение в том числе и культурные практики примитивных народов России. Если художники модернизма обращались к прошлому за пластическими решениями, стилевыми элементами, то Антуфьев впитывает дух русских народов.

Антуфьев, обращаясь к русским народным мотивам, на самом деле стремится исследовать не только архаическое наследие Руси, но и более широкий контекст всего «русского». Так, к примеру, в представленной в 2015 г. выставке «Бессмертие навсегда» художник исследует русскую культуру с самых разных ее сторон – выбрав две крупные фигуры – Льва Толстого и

Анну Павлову – художник посвятил несколько лет сбору материалов, посвященных этим личностям. Эти поиски в итоге оформились в коллекцию самых разных артефактов – фотографий, открыток, писем. Но художник не просто подобно историку смотрит на то, какие следы остались после исследуемых им персонажей, он также исследует, как их фигуры трансформируются в общественном сознании, в каких причудливых формах дальше продолжают существовать в культуре. Хороший пример - названный в честь балерины десерт «Павлова», чьи фарфоровые реплики также оказываются включенными в выставочные объекты. Выставка 2019 г., за которую Антуфьев и получил премию Кандинского – «Когда искусство становится частью ландшафта» также во многом построена на размышлениях о русской культуре. В этом проекте художник обращается к наследию советских скульпторов и концептуальных художников. Выставка была разбита на три пространственные и временные части; во второй части выставки Антуфьев смешивает свои работы с работами уже ушедших мастеров советского периода – Сергея Коненкова, Александра Бурганова, Эрнста Неизвестного, Евгения Вучетича, Михаила Шемякина. Таким образом художник исследует советскую традицию скульптуры, пытаясь по-новому взглянуть на нее, выставив рядом свои современные работы. В третьей же части «Ландшафта...» Антуфьев концентрируется на одном мастере – представителе «неофициального» советского искусства Дмитриии Краснопецеве, чьи работы и выдержки из дневников также соседствуют с произведениями самого Антуфьева.

Как можно увидеть, заимствования из традиционного русского искусства является для Антуфьева не только стилистической, но и содержательной потребностью. Материалы, используемые им, различные мотивы и символы, проявляющиеся в его искусстве, а также сам метод работы апеллируют к русской архаике. Более того, в своих последних выставках художник показывает себя как исследователь русской культуры вообще, а потому интерес к традиционному искусству – это лишь одна из граней творчества Антуфьева.

Библиография

Кравцова М. Евгений Антуфьев – злоба и ненависть. Интервью от 07.03.2013 // Артгид // Сайт «www.artguide.com» (<https://artguide.com/posts/311-ievghienii-antuf-iev-zloba-i-nienavist-341>). Просмотрено 15.01.2020.

Сахарова Е. Artist talk: Таус Махачева и Евгений Антуфьев. Интервью от 16.12.2016 // Harper's Bazaar art. Культура и искусство // Сайт «www.bazaar.ru» (<https://bazaar.ru/bazaar-art/iskusstvo/artists-talk-taus-mahacheva-i-evgeniy-antufev/>). Просмотрено: 15.01.2020.

Юхалова Я. Евгений Антуфьев: тоска по мифу. Интервью от 29.10.2015 // Around Art // Сайт «www.aroundart.org» (<http://aroundart.org/2015/10/29/evgenij-antuf-ev-toska-po-mifu/>). Просмотрено: 15.01.2020.

Самоценность комического в философии и социальной теории

Алина Арсланова (образовательная программа «Социология», участник Научно-учебной группы «Randan – группа анализа социологических данных»)

Ахмад Самир (образовательная программа «Социология»)

Возможны ли философия и социальная теория без юмора? Этот вопрос может показаться до какой-то (наверное, намного большей, чем мы думаем) степени странным и не заслуживающим обсуждения, однако нам он представляется не худшей отправной точкой для рассуждений о смехе. Если дело обстоит так, что даже научные исследования несвободны от сознательных (но чаще бессознательных – в психоаналитической оптике, конечно) инвазий юмористического, его неуловимого, таинственного – или просто не привлекающего излишнего внимания – присутствия в самых способах структурирования дискурса социально-гуманитарного ученого, то мы имеем право на то, чтобы заявить юмор как важный предмет исследования. В конце концов, если, по мнению Людвиг Витгенштейна, философия является только терапевтической практикой, помогающей прояснить замыленный концептуальной разногласицей взгляд на мир, а в радикальной интерпретации теории Питера Уинча таким же статусом обладает и социология, почему бы не вспомнить о терапевтической роли смеха?

Поиск действительных и конкретных доказательств незримого пребывания юмористического рядом с социальной или философской теорией мог бы стать любопытным направлением для исследователей, которые заинтересованы в открытии новых возможностей дисциплинарной рефлексии и ревизии. Впрочем, ирония открыто и безнаказанно числится в арсенале наших теоретических вооружений с момента провозглашения постсовременной эпохи. Не стоит, вероятно, упоминать о страсти Славоя Жижека к использованию анекдотов в качестве иллюстрации собственных тезисов; чуть менее поверхностным и легковесным мог бы показаться призыв исследовать «Письма к провинциалу», скрывающие глубину теологических размышлений Блеза Паскаля за их чисто литературным блеском и являющими собой пример удачной эксплуатации иронии в рамках философского произведения, или же работы Г. Гарфинкеля, метод которого мы можем сравнить с перформансами Энди Кауфмана. Еще интереснее смотрится попытка экспликации юмористических дискурсивных практик в более или менее «строгих» научных работах – от нескрываемо полемических трудов К. Маркса (отметим, что сама провокативность не делает «несерьезными» «Немецкую идеологию», «Святое семейство», в которых очевидным образом улавливается злая ирония над современниками-младогегельянцами, или «К критике гегелевской философии права», где

подтрунивание используется для уличения Гегеля в излишней «мистичности» его представлений о государстве¹) до фундаментальных работ немецких идеалистов (ограничимся упоминанием действительно анекдотического кантовского примера с сотней талеров, при помощи которого он опровергает онтологическое доказательство существования Бога, и резкого протеста, который это сравнение вызвало у Гегеля), трудов классиков социологии², чей авторитет не принято сопоставлять с комическими ужимками и страстью к юмористической легкости. В области юмористического может полагаться, не только сознательное или бессознательное привнесение в структуру научного повествования заимствований из повседневных речевых практик (заимствований, имеющих комический характер, поскольку представить бытовую речь и обыденный дискурс без шуток и иронических языковых игр нереально), но и гипертрофированное стремление дистанцироваться от заземленных и не слишком, вероятно, вдохновляющих исследователей конструкций, которое дает о себе знать в абстрактности и совершенно монструозной громоздкости теории: такова, например, система Толкотта Парсонса, которая является известной мишенью для нападков в социологической среде⁴, или уже упомянутый гегелевский «абсолютный идеализм», критика которого со стороны младогегельянцев вроде Макса Штирнера без особого труда может быть проанализирована как корпус сатирических текстов.

После знакомства с этим крайне беглым обзором возможностей юмористической научной рефлексии, читатель мог получить четкое представление как минимум о том, что нам интересно, как смех служил целям ученых – становился их орудием в непростом деле поиска богословских истин или проверки на прочность рутинного порядка жизни. Он мог становиться их дискурсивной практикой, призванной помочь обосновать, оформить и совершить прыжок от предшествующей (и, конечно, морально устаревающей) теории к новой, отрицающей только что осмеянную или развивающую в ином русле старые идеи, кажущиеся

¹ См.: *Rockmore T. Marx after Marxism*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

² А. Зийдервельд, например, указывает на возможность иронической интерпретации веберовского понятия идеального типа, а также на то, как стиль изложения Вебера близок ницшеанскому идеалу «веселой науки» – например, немецкий социолог цитирует значимого юмористического поэта своего времени, В. Буша; см.: *Zijderveld A. Review: Humor, Laughter and Sociological Theory // Sociological Forum*. 1995. Vol. 10. № 2. P. 341–345.

³ Напр.: *Craik K.H., Lampert M.D., Nelson A.J. Sense of humor and styles of everyday humorous conduct // Humor-International Journal of Humor Research*. 1996. Vol. 9. № 3–4. P. 273–302.

⁴ *Рутцер Дж.* Современные социологические теории. 5-е изд. СПб.: Питер, 2002. С. 86.

до нелепости забавными⁵. Нам лишь остается уточнить: в самом деле, юмор в науке – вещь любопытная и, вероятно, еще достаточно неопределенная для того, чтобы считаться разработанной исследовательской проблемой. Чтобы подступиться к этому предприятию, которое мы могли бы с известной долей условности расположить где-то на стыке социологии знания и социологии юмора и которое в самом деле составляет один из наших частных интересов, необходимо разобраться с социальной ролью юмора *per se*. Нам необходимо выйти на определенный уровень абстракции, на позицию, которая позволит нам подвести функционирование юмора в научном дискурсе под некоторую общую модель – под модель, описывающую соотношение позиций осмеивающего и осмеиваемого, весь груз взаимных диспозиций, установок и реакций, которые неизменно сопровождают шутку и возникают в процессе ее интерпретации. Иными словами, необходимо прояснить, каким образом юмористическое вообще мерцает в социальном, как комическое структурирует общественные отношения, и по нахождению ответа развивать уже следующее рассуждение: каким образом юмор становится способом легитимации научного знания? Как научное сообщество, будучи одним из главных претендентов на монополизацию истины, на ее утверждение, применяет фундирующуюся в бессознательном и такую субъективную дискурсивную практику как юмор, для инспектирования составляющих это сообщество членов и, более того, в целях санации? Эти мысли можно распространить далеко за пределы идеологического пространства исключительно научного сообщества – с теми же основаниями имеет смысл размышлять об основанных на сатире и осмеивании практиках исключения квазинаучных и маргинально-научных теоретиков из академического пространства, однако это тема совершенно другой работы. В рамках настоящего исследования, повторимся, наша задача – задать более «метафизический» вопрос о юморе как социальном регуляторе.

Следует с сожалением констатировать, что темы смеха и комического де-факто, как считает нидерландский теоретик Антон Зийдервельд, прошли мимо социологии⁶: в классических трудах смеху и юмору не уделено достаточно внимания для того, чтобы они могли быть проблематизированы («Физиология смеха» Г. Спенсера – пожалуй, единственное исключение, если вынести за скобки, что находится это эссе в работе, имеющей довольно

⁵ Ср., например, риторику Штирнера в споре с Фейербахом по поводу критики религии, а также то, каким образом на эту дискуссию реагирует в «Немецкой идеологии» уже Маркс (См.: *Баллаев А.Б.* Читая Маркса: историко-философские очерки. М.: Праксис, 2004).

⁶ *Zijderveld A.* Review: Humor, Laughter and Sociological Theory // *Sociological Forum*. 1995. Vol. 10. № 2. P. 344.

опосредованное отношение к социологическому наследию автора⁷), а в неклассической социологии, несмотря на бурное развитие в XX в. микросоциологических исследовательских оптик и усиление интереса к коммуникативным процессам, протекающим в многообразных социальных контекстах и в то же время конституирующих их, юмор постепенно проникает в теоретическое пространство социальных ученых, но не в той степени, в какой ему, может быть, следовало бы это делать. У нас есть возможность, конечно, указать в современной социологической теории своеобразные реперные точки, отмечающие различные этапы инвазии юмористического в концептуальное пространство науки.

Неявно присутствует комическое в эклектичной микросоциологии Ирвинга Гоффмана⁸ – на том этапе ее развития, когда метафору театра сменяет метафора игры; до него вопроса о природе смешного касался «социальный бихевиорист» Джордж Герберт Мид⁹, но настолько реферативно, что рассуждения, приведенные в книге «Разум, Я и Общество», нетрудно спутать с пересказом бергсоновского трактата о сущности юмористического. В послегоффмановской американской микросоциологии, по всей видимости, стоит выделить приверженцев этнометодологической традиции, в частности, ученых, обстоятельно разработавших разговорный анализ (Х. Сакс¹⁰ и Г. Джефферсон¹¹), хотя анализ речевых актов, развиваемый этнометодологами, имеет свои ограничения – к примеру, за скобки исследования юмора в подобном ключе выносятся визуальные шутки. Любопытным и претендующим на фундаментальность можно назвать «Эссе о смехе» Норберта Элиаса¹², в котором он, помимо постулирования, с позволения сказать, биологической предрасположенности человека к социальности (ввиду наличия у него развитой лицевой мускулатуры, позволяющей улыбаться и смеяться), касается темы смеха в философии Канта, Гегеля и Шопенгауэра. Действительно самобытно комическое истолковывают виднейшие фигуры первого поколения Франкфуртской школы – Т. Адорно и М. Хоркхаймер: в

⁷ Спенсер Г. Физиология смеха // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. Т. 2. М.: Современный литератор, 1999. С. 806.

⁸ Goffman E. Fun in Games. Harmondsworth: Penguin, 1961. P. 15–72.

⁹ Mead G., Mind H. Self, and Society. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

¹⁰ Sacks H. Some technical considerations of a dirty joke // Studies in the organization of conversational interaction / Ed. by J. Schenkein J. New York: Academic Press, 1978. P. 255.

¹¹ Jefferson G. On the organization of laughter in talk about troubles // Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis / Ed. by M. Atkinson, J. Heritage J. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 346–369.

¹² Elias N., Parvulescu A. Essay on laughter // Critical Inquiry. 2017. Vol. 43. № 2. P. 286.

«Культуриндустрии»¹³ смех описывается, со свойственным им эсхатологическим пафосом, как имморальное основание современной массовой культуры и в то же время – как инструмент примирения потребителя с его подчиненным положением по отношению к рынку. По нашему мнению, наиболее интересной для исследователя юмора является работа Р. Мертона «На плечах гигантов: шендианский постскриптум»¹⁴. В названии книги недаром стоит прилагательное «шендианский»: вероятно, «На плечах гигантов» – самая остроумная когда-либо написанная социологическая работа, хотя посвящена она проблемам социологии науки – плагиату, научному творчеству, трансмиссии знания в обществе. Весь текст пронизан иронией – такой же изобретательной и тонкой, как и в экспериментальном романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» – одном из известнейших сатирических произведений английской литературы. Мертон лукаво рассуждает о научной преэминентности, об истоках знаменитой ньютоновской цитаты («Если я видел дальше других, то только потому, что стоял на плечах гигантов»), и эта лукавость, шутливость – то, чего, по мнению Зийдервельда¹⁵, не хватает социологии для того, чтобы всерьез заговорить о юморе как о научной проблеме (нидерландец, например, уверен, что тяжеловесный стиль социологам не к лицу – он обвиняет Ю. Хабермаса, пишущего о правилах построения идеального коммуникативного акта, в «истинно германской серьезности», «схоластичности», что лишает его теорию эвристического потенциала).

Юмор и смех как таковые являются предметом социологического анализа в работах немногих авторов, и к концу второго – началу третьего тысячелетия во всем корпусе социологических трудов доля основательных текстов, предметно посвященных непосредственно комическому, сравнительно мала. Среди крупнейших теоретиков социологии юмора можно назвать уже упомянутого А. Зийдервельда, Г. Кауперс, К. Дэвис¹⁶; в отечественной социологии – А.В. Дмитриева¹⁷, А.А. Сычева¹⁸. Резюмируя, можно заявить, что социология юмора на сегодняшний день пока не оформлена в качестве самостоятельной

¹³ *Horkheimer M., Adorno T.W., Noeri G.* The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002. P. 94–136.

¹⁴ *Kuipers G.* Good humor, bad taste: A sociology of the joke. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

¹⁵ *Zijderveld A.* Review: Humor, Laughter and Sociological Theory // *Sociological Forum*. 1995. Vol. 10. № 2. P. 343.

¹⁶ *Davies C.* Ethnic humor around the world: A comparative analysis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

¹⁷ *Дмитриев А.В.* Социология юмора: Очерки. М.: ИС РАН, 1996.

¹⁸ *Сычев А.А.* Природа смеха или философия комического. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003.

дисциплины, хотя, как пишет Зийдervельд¹⁹, юмор по своей субстанциальности и значимости для человека вполне сопоставим с религией или языком.

Вероятно, любое социологическое исследование, особенно посвященное явлению, не слишком обласканному вниманием академического сообщества, следует начинать с обоснования социальной природы этого феномена, а затем имеет смысл заняться определением (хотя бы чисто формальным) его функциональных особенностей, критичных для дальнейшего рассмотрения его в терминах социологии. Следует, таким образом, и нам в очередной раз подчеркнуть общественную значимость и, надо думать, укорененность смеха и юмора в самой человеческой социальности – правда, в силу того что предмет нашего исследования долгое время игнорировался социологией, нам видится разумным в нашей аргументации пойти от обратного. Несмотря на то, что благодаря современным гелатологическим и нейрофизиологическим исследованиям в естественных науках сложилось достаточно полное представление о механизме смеха как таковом, этот подход не лишен своих проблем. Например, было установлено²⁰, что смех регулируется двумя, можно сказать, независимыми системами: подкорковые образования контролируют непроизвольный смех, а произвольный управляется уже более сложной конструкцией, включающей премоторную область лобной коры, моторную кору, пирамидальный тракт и вентральную часть ствола мозга – интересно также то, что эта же система служит *подавлению* непроизвольного смеха; согласно исследованиям, обе системы не являются полностью изолированными друг от друга – их взаимодействие координируется в верхне-дорсальной части Варолиево моста в ромбовидном мозге. В процессе восприятия и интерпретации юмора, однако, задействуются другие отделы – височные и лобные доли коры больших полушарий, и парадокс заключается в том, что с нейрофизиологической точки зрения связь этого процесса со смехом так и не была установлена²¹. Подобное затруднение подталкивает нас к тому, чтобы искать основания для взаимозависимости когнитивного процесса (восприятия юмора) и физиологической реакции (смеха) в социальности человека – учитывая и то, что в биологической интерпретации комического есть косвенные предпосылки для таких гипотез: пирамидальная система, играющая одну из главных ролей в произвольной имитации смеха – одно из новейших

¹⁹ Zijderveld A. Trend report: The sociology of laughter and humour // Current Sociology. 1983. Vol. 31. № 3. P. 61.

²⁰ Wild B., Rodden F.A., Grodd W. Neural correlates of laughter and humour // Brain. 2003. Vol. 126. P. 2135.

²¹ Wild B., Rodden F.A., Rapp A., Erb M., Grodd W., Ruch W. Humor and smiling: Cortical regions selective for cognitive, affective, and volitional components // Neurology. 2006. Vol. 66. P. 892.

приобретений эволюции, наиболее полно раскрывающее свой потенциал у приматов, и особенно у человека. Иными словами, осознанная реакция на шутку, проявляющаяся в смехе, адекватная и закономерная реакция на юмор – это нечто специфичное сугубо для человека, тогда как сама смеховая реакция свойственна и другим млекопитающим. Это позволяет нам рассуждать о смехе (вернее – о смехе как реакции на юмор, что принципиально важно) как о социальном феномене, о том, что обретает свою значимость непременно в социальном контексте: мы не можем смеяться над шуткой в отрыве от этого контекста, поскольку она в нем создается, укоренена в нем.

Предыдущим изложением мы обосновали, что смех – явление общественное, смех как минимум является одним из столпов социального порядка, поскольку в чисто биологических терминах описать всю глубину комического, всю поражающую воображение масштабность и хитросплетенность таинства, которое разворачивается между теми, кто делает юмористическое высказывание, и теми, кто его воспринимает (от объекта шутки до сторонних наблюдателей, оценивающих приемлемость и жесткость этого высказывания) не представляется реальным. Мы осмелимся заявить, что проблема, которой мы касаемся в настоящей статье, проблема комического, может быть рядоположена проблеме политического, которое было бы нелепо сводить к борьбе членов популяции за выживание и установление господства. Такой несколько патетической настрой и побуждает нас искать ответы на базовые вопросы социологии юмора в философии, а если говорить еще более конкретно – в античной философии юмора, на которой и держится все шаткое и непрочное пока здание социального знания о смешном. И если политическую науку можно начать с легитимирующего аристотелевского определения человека как «политического животного», почему нельзя начать науку о юморе с тезиса о человеке как животном смеющемся?

Истоки философии комического

Осмысление любого феномена, который рано или поздно входит в сферу интересов социальных наук, прежде всего происходит именно в русле предельно общего и абстрактного философского теоретизирования. Социология (не говоря уже о физике, математике, астрономии и прочих науках, предметно далеких от наших рассуждений) вышла из социальной философии; негативные последствия научно-технической революции, коренная перестройка ритмов человеческой жизни под влиянием техники (например, трансформации

«гражданского» времени) были осознаны в первую очередь философами (М. Хайдеггер и Э. Юнгер). В годы, когда западная цивилизация, переживавшая расцвет «эпохи масс» и подстегнутая техническим прогрессом, стремительно наращивала и совершенствовала производство массовой культуры, философы и социальные ученые, развивающие критическую теорию (преимущественно в рамках Франкфуртской школы), своими мрачными пророчествами по поводу перспектив «культуриндустрии» закладывают фундамент для антиконсюмеризма, который возникнет в недалеком будущем. Юмор не стал исключением в этом ряду; более того – попытки проникнуть в его сущность и адекватно оценить все его влияния и аффекты, возникающие в различных областях человеческой жизнедеятельности, предпринимаются с Античности. Коль скоро наш небольшой теоретический очерк, призванный прояснить эпистемологический статус юмора в различных отраслях социогуманитарного знания начинается с обращения к основе всех наук – философии, то и сам этот подраздел следует открыть некоторыми замечаниями по поводу места комического в античной философии; недаром, по выражению А. Уайтхеда, всю европейскую философию можно считать «заметками на полях сочинений Платона». Прояснение философских предпосылок концептуализации юмора в социальных и гуманитарных, помимо всего прочего, сослужит нам добрую службу при возможном будущем переходе в иную плоскость размышлений – социологическую.

Не будем касаться наиболее ранних попыток философской концептуализации юмора и смеха, предпринятых досократиками вроде Демокрита Абдерского или Горгия Леонтинского – в большинстве своем сведения об их взглядах на комическое обрывочны или апокрифичны, а то и вовсе сохранены лишь в рамках доксографических трудов, за достоверность которых историкам философии ручаться нелегко; с нашей точки зрения, начать имеет смысл с двух ключевых фигур античной философии (и, по всей видимости, всей западной как таковой) – Платона и Аристотеля. Мы можем предварительно, между прочим, указать, что одна из крупнейших теорий комического – теория превосходства (*superiority theory*), – целиком и полностью опирается на тезисы, сформулированные еще Платоном и Аристотелем *en passant* в одних из самых известных их произведений (в диалоге «Филеб» у первого и трактате «Риторика» – у второго).

Участники разговора в «Филебе» озабочены, прежде всего, вопросами этическими, обсуждая сущность блага, его совместимость с удовольствием, а также принципы

благоразумной и счастливой жизни, которая в представлении платоновского Сократа является обязательно жизнью, сопряженной с разного рода проявлениями воздержания. В какой-то момент беседа между Протархом и Сократом касается смеха и его связи с удовольствиями; в связи с тем, что Сократ не оставил письменных источников, содержащих его «прямую» философскую речь, мы не сильно согрешим против истины, если атрибутируем взгляды Сократа, высказанные в данном произведении, самому Платону. В конце концов, сама наша дисциплина, социология, знает примеры такого обращения с творческим достоянием классиков, пример тому – Дж. Г. Мид и приписавший ему вместе с рядом теоретических положений основание «символического интеракционизма» Г. Блумер²².

Итак, принимая Сократа в «Филебе» за авторитетную фигуру, позволяющую Платону артикулировать собственные идеи, взгляды внимательнее в эту интерпретацию юмора. Ключевой пункт размышлений Сократа-Платона в диалоге звучит так: «<...> в комедиях наше душевное настроение <...> является смесью печали и наслаждения»²³. Следует пояснить, что значительная часть текста, предшествующая фрагменту о смехе, посвящена, как уже было сказано выше, природе блага и развенчанию Платоном статуса наслаждений как основополагающего элемента счастливой жизни. Непосредственно перед рассуждением о комедии Платон выделяет смешанные и несмешанные удовольствия. Последние являются наиболее далекими от того, что можно соотнести с благом и от того, что способствует достижению счастья, поскольку дистиллированные, очищенные от акцидентальных добавлений удовольствия (эстетические и познавательные, как пишет Платон) вызывают большее удовлетворение. Эмоции, провоцируемые восприятием комического, по Платону, – это проявление смешанных эмоций, когда соединяются положительные и негативные душевные состояния; более того, смех, по мнению мыслителя, основывается на зависти: «<...> смеясь над смешными свойствами друзей, сочетая удовольствие с завистью, мы смешиваем наслаждение со страданием»²⁴. Таким образом, основа комического в интерпретации Платона – это осознание собственного преимущества перед тем, кто обладает некоторым недостатком, находясь притом в неведении относительно своего положения. Такой вывод делается из нескольких посылок: во-первых, толчком к началу этого рассуждения служит утверждение

²² Кармадонов О.А. Откровения и парадоксы символического интеракционизма // Социологические исследования. 2006. № 2. С. 6.

²³ Платон. Филеб // Платон. Полное собрание творений: В 15 т. Т. 4. СПб.: Academia, 1929. С. 158.

²⁴ Платон. Филеб // Платон. Полное собрание творений: В 15 т. Т. 4. СПб.: Academia, 1929. С. 161.

«незнание есть зло», которое, в свою очередь, созвучно известному изречению «познай самого себя», по легендам, подвигнувшее Сократа к занятиям философией; во-вторых, человеческое незнание, согласно Платону, может проявляться в трех отношениях: в отношении имущества (когда человек воображает, что он богаче, чем есть на самом деле), в отношении некоторых своих физических качеств (когда он ошибочно считает свою внешность привлекательной) и в отношении души (когда человеку кажется, будто он добродетельнее других)²⁵. Далее производится еще одно «деление надвое»: Платон приписывает комический характер порокам и недостаткам слабых людей, тогда как несовершенства сильных вызывают страх и опасения; следовательно, смех – это реакция на бросающуюся в глаза несообразность, нелепость, когда человек, руководствуясь ошибочными представлениями о своей внешности, добродетелях или достатке ведет себя так, словно обладает перечисленными качествами в полной мере – причем нет никакой принципиальной разницы между смехом над врагом и другом: и в том, и в другом случае мы злорадуем – только злорадство над врагом вполне можно объяснить обоюдной враждебностью, тогда как смех над друзьями – только завистью. Несмотря на то, что такие размышления приводят Платона к негативной трактовке смеха (как и любое смешанное удовольствие, он не соответствует выведенным в «Филебе» критериям счастливой жизни), нельзя не отметить глубину замечаний Платона-Сократа; эти тезисы, как нам кажется, можно считать точкой отсчета в истории теории превосходства – не говоря уже о том, что Сократ на собственном примере продемонстрировал по крайней мере частичную справедливость приведенных положений – в пьесе «Облака», принадлежащей перу виднейшего древнегреческого комедиографа Аристофана, Сократ (и в его лице – все «софисты» того времени) выведен как самодовольный шарлатан, наживающийся на недалеких горожанах, выдавая словесную эквилибристику за философствование.

Позицию, обозначенную Платоном в «Филебе», разделяет его ученик Аристотель, посвятивший анализу комического несколько фрагментов своего трактата «Риторика» и в чуть большей степени обратившийся к этой теме в «Поэтике». Мимоходом упомянем о характере взаимоотношений между учителем и учеником: с течением времени между Платоном и Аристотелем возникало все больше конфликтов, в некоторых случаях разрешавшихся откровенно скандальными сценами²⁶, а сам Аристотель, имевший характер взбалмошный и

²⁵ Там же. С. 159.

²⁶ Клавдий Э. Пестрые рассказы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 35.

едкий, критикуя теоретические построения ментора, не избегает иронии. Тем не менее, вопрос о юморе решается Стагиритом в духе учения Платона – философ видит в насмешке форму просвещенного высокомерия, снобизма; впрочем, принято считать²⁷, что и в этом отношении у Аристотеля наблюдается эволюция (и, возможно, противоречие) в сравнении с Платоном – ученик, в отличие от учителя, разграничивает смех и насмешку, начиная, таким образом, дискуссию, которая развивается и по сей день – дискуссию о различии между шуткой и оскорблением, грубостью: «Стыдятся и сплетников <...> а сплетничать склонны обиженные <...> и злоязычные, ибо если они затрагивают и невиновных, то тем более затронут виновных <...> таковы насмешники и комедиографы, ибо в определенном смысле они и злоречивы, и сплетники»²⁸; и в то же время: «Равным образом, поскольку приятны игра, всякий досуг и смех, то необходимо приятно и все смешное – и люди, и слова, и дела»²⁹. Впрочем, безобидность *смеха*, о которой, казалось бы, говорит Аристотель в последнем отрывке, может быть поставлена под сомнение. В том же фрагменте находим: «Кроме того, поскольку люди, в большинстве своем, честолюбивы, то отсюда необходимо следует, что приятно и порицать ближних и властвовать»³⁰. Отдавая себе отчет в том, что мысли, высказанные в приведенных отрывках, не могут быть поставлены в прямую и непосредственную каузальную зависимость, отметим, что способность подмечать комическое и смеяться над этим естественна для человека в той же степени, что и *чувство превосходства* над окружающими. Там же Аристотель делает следующие ремарки: «<...> люди необходимо бывают более или менее себялюбивы <...> а раз люди себялюбивы, то каждому необходимо приятно свое, например свои слова и дела <...> поэтому люди в большинстве своем любят льстецов, поклонников» и «Так как очень приятно властвовать, то приятно *казаться* мудрым, поскольку основой власти является знание»³¹. Наконец, в «Поэтике» философ, обращаясь к истории двух главных на тот момент драматических жанров – трагедии и комедии, дает определение смешному: «Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания <...>»³².

²⁷ Сычев А.А. Природа смеха или философия комического. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003.

²⁸ Аристотель. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 74.

²⁹ Там же. С. 45.

³⁰ Там же. С. 74.

³¹ Аристотель. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 44-46.

³² Там же. С. 153.

Итак, насколько глубоким будет наше заблуждение и будет ли это вообще заблуждением, если мы, истолковывая Аристотеля, скажем о наличии тесной связи между естественным влечением к власти, господству и ощущением радости, вызываемым наблюдением комического? В действительности, несмотря на отчасти неявное противопоставление злой насмешки, высмеивающей то, что человеку не хотелось бы выносить на публику, и собственно смеха, представляющегося как бы орудием социального контроля, неким этическим инструментом, при помощи которого возможно, используя театральные подмостки как своего рода эшафот, пристыдить «безобразных», оттенить мудрых и добродетельных, а потому приемлемого и безобидного, мы едва ли можем провести четкую и раз и навсегда установленную грань между описанными явлениями. Мы скорее склонны осторожно предположить в обсуждаемом учении о юморе развитие идей Платона, а не конфликт с ними. Смех, в понимании Аристотеля, равно как и насмешка, имеет в виду стыд как важнейшее следствие: «<...> стыд есть представление о беславии и имеет в виду именно его, а не его последствия, и людей не так волнует, что о них думают, как заботит высказанное кем-то мнение <...>»³³. Пороки, прегрешения, поднимаемые на смех и обрекающие объект насмешек на позор и бесчестие – это основа смешного. В этом смысле мы практически не обнаруживаем разницы между ядовитой издевкой, распространяемой «злыми языками» и формирующей атмосферу осуждения, порицания вокруг человека, и действием, которое ставят комедиографы на театральной сцене: следует иметь в виду тот факт, что античный театр – не просто точка социального пространства, которая призвана компактно сосредоточивать людей, ищущих приятного досуга, но зеркало общественных нравов, солидная платформа для распространения социально-политических и этических воззрений, которая может предоставлять доступ к аудитории как политическим пропагандистам (в случае Аристофана, избравшего мишенью демагога Клеона Пафлагонца), так и морализаторам (в случае, например, трагедий Софокла)³⁴. Иначе говоря, насмешка – приспособление, используемое на межличностном уровне, на уровне взаимодействий между двумя людьми или между человеком и некоторой общностью людей; осмеяние близкого, знакомого, недоброжелателя – это акцентирование его несовершенства и, следовательно, собственного превосходства (коль скоро нами эта издевка воспроизводится), собственной компетентности и мудрости,

³³ Там же. С. 73.

³⁴ Головня В.В. История античного театра. М.: Искусство, 1972.

подчеркивание, если зайти дальше, власти над человеком, своего первенства. Смех, доносящийся со стороны театрона и вызываемый кривлянием масок на проскении – это смех безобидный в том и только в том смысле, что он метит не в знакомого, близкого или недоброжелателя, а в паясничашую маску, черты которой мы затем можем увидеть в ближних и, разумеется, высмеять. Театральный смех (если мы ограничимся античным театром) – это, в свою очередь, установление отношений неличного господства, легитимация власти морали и обычаев полиса над нашим и вашим публичным обликом. Наконец, насмешка может быть понята как укор, адресованный *нам*, направленный на *наши* проступки и, соответственно, вызывающий стыд, унижение, зависимость от колебаний нашей репутации в глазах определенных людей; смех, в таком случае, является тем, чем *мы* реагируем на несуразность, нелепость в поведении другого человека, как *наше*, а не чье-то другое орудие установления главенства; следовательно, смех и насмешка в таком понимании – две стороны одного процесса. Такова, во всяком случае, наша интерпретация мыслей Аристотеля по поводу комического, и, по всей вероятности, такой она проникла в западноевропейскую философию Нового времени, превратившись в теорию превосходства.

Библиография

- Аристотель*. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000.
- Баллаев А.Б.* Читая Маркса: историко-философские очерки. М.: Праксис, 2004.
- Головня В.В.* История античного театра. М.: Искусство, 1972.
- Дмитриев А.В.* Социология юмора: Очерки. М.: ИС РАН, 1996.
- Кармадонов О.А.* Откровения и парадоксы символического интеракционизма // Социологические исследования. 2006. № 2. С. 3–13.
- Клавдий Э.* Пестрые рассказы. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Платон*. Филеб // Платон. Полное собрание творений: В 15 т. Т. 4. СПб.: Academia, 1929.
- Ритцер Дж.* Современные социологические теории. 5-е изд. СПб.: Питер, 2002.
- Спенсер Г.* Физиология смеха // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. Т. 2. М.: Современный литератор, 1999. С. 798–811.
- Сычев А.А.* Природа смеха или философия комического. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003.

Craik K.H., Lampert M.D., Nelson A.J. Sense of humor and styles of everyday humorous conduct // *Humor-International Journal of Humor Research*. 1996. Vol. 9. № 3–4. P. 273–302.

Davies C. Ethnic humor around the world: A comparative analysis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Elias N., Parvulescu A. Essay on laughter // *Critical Inquiry*. 2017. Vol. 43. № 2. P. 281–304.

Goffman E. Fun in Games. Harmondsworth: Penguin, 1961.

Horkheimer M., Adorno T.W., Noeri G. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

Jefferson G. On the organization of laughter in talk about troubles. Cambridge: University Press, 1984.

Kuipers G. Good humor, bad taste: A sociology of the joke. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

Mead G., Mind H. Self, and Society. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

Sacks H. Some technical considerations of a dirty joke // *Studies in the organization of conversational interaction* / Ed. by J. Schenkein. New York: Academic Press, 1978. P. 249–269.

Wild B., Rodden F.A., Grodd W. Neural correlates of laughter and humour // *Brain*. 2003. Vol. 126. P. 2121–2138.

Wild B., Rodden F.A., Rapp A., Erb M., Grodd W., Ruch W. Humor and smiling: Cortical regions selective for cognitive, affective, and volitional components // *Neurology*. 2006. Vol. 66. P. 887–893.

Zijderveld A. Review: Humor, Laughter and Sociological Theory // *Sociological Forum*. 1995. Vol. 10. № 2. P. 341–345.

Zijderveld A. Trend report: The sociology of laughter and humour // *Current Sociology*. 1983. Vol. 31. № 3. P. 1–100.

Способы иллюминации во тьме иррациональности

Елена Вякулина (образовательная программа «Философия»)

*«Если для обыкновенного человека познание
служит фонарем, который освещает ему путь,
то для гения оно солнце, озаряющее для него мир»¹*

В этой работе я попытаюсь прояснить слова Шопенгауэра, вынесенные в заголовок. Для этого сначала в самых общих чертах будет описана его философия, а затем даны некоторые детали, важные для понимания смысла его сравнения. После подробного разъяснения слов Шопенгауэра я сделаю предположение о некотором широком обобщении, на которое меня натолкнула его эстетика.

Согласно Шопенгауэру, в основе мира лежит иррациональная воля – слепая, темная, мутная, не имеющая значения и цели. Воля – составляющая мира-в-себе. Мир – объективация воли. Шопенгауэр (для которого Кант и Платон – одни из главных ориентиров) находит внутреннее единомыслие между Кантом и Платоном. Шопенгауэр приходит к осознанию того, что платоновская идея и кантовская вещь-в-себе – это очень близкие, хотя не тождественные понятия. Вещь-в-себе – это воля, а идея – это «непосредственная объектность воли на определенной ступени»². При этом идея является наиболее адекватной объектностью воли из всех возможных. Познавая идеи, мы можем максимально близко, насколько это возможно в процессе познания, приблизиться к воле. Поэтому искусство для Шопенгауэра – это единственный подлинный способ познания сущности мира, ведь объектами для искусства являются идеи. Шопенгауэр определяет искусство как «способ созерцания вещей независимо от закона основания, в противоположность такому рассмотрению вещей, которое придерживается последнего и составляет путь опыта и науки»³. Истинное искусство – это всегда искусство гения.

Гений обладает врожденной способностью к созерцанию эстетических идей, благодаря чему способен постигать их. Способ познания гения кардинально отличается от способа познания обыкновенного человека. Шопенгауэр пишет: «...переход от обыденного познания

¹ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. С. 167.

² Там же. С. 153.

³ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. С. 165.

отдельных вещей к познанию идеи совершается внезапно, когда познание освобождается от служения воле и субъект вследствие этого перестает быть только индивидуальным, становится теперь чистым, безвольным субъектом познания, который не следует более, согласно закону основания, за отношениями, но пребывает в спокойном созерцании предстоящего объекта вне его связи с какими-либо другими и растворяется в нем»⁴ Когда гений перестает быть индивидом и освобождается от собственной воли, тогда и предмет перестает быть объектом и освобождается от всех форм закона основания. В этот момент мир как представление предстает перед гением во всей своей чистоте.

Обыкновенный человек не имеет способности к истинному незаинтересованному созерцанию, и в познании ему остается ориентироваться лишь на голое понятие. Все, с чем встречается обыкновенный человек, он стремится поскорее подвести под понятие. Сила его познания ограничена. Обыкновенный человек направляет свое внимание на вещи лишь потому, что они имеют отношение к его воле, пусть даже и очень отдаленное, «...ему некогда останавливаться: он ищет в жизни только свою дорогу, в крайнем случае, еще и все то, что может когда-нибудь стать его дорогой, т. е. топографические заметки в широком смысле этого слова; на созерцание же самой жизни как таковой он не теряет времени»⁵. Гений, наоборот, обладает избыточной силой познания, и эта беспокойная сила стремится к созерцанию самой жизни и к постижению в вещах их сущности – идеи. Гений и обыкновенный человек по-разному смотрят на мир: гений *созерцает*, обыденный человек *высматривает*.

Теперь проясняется смысл слов Шопенгауэра, вынесенных в заголовок. С помощью образов солнца и фонаря Шопенгауэр стремится выразить принципиальное различие между способом познания гения и способом познания обыкновенного человека. Познание обыкновенного человека ограничено тем, что находится в пятне света от фонаря, все остальное для него – сплошная тьма. Фонарь освещает только небольшие области пространства, его свет слаб и непостоянен. Фонарь освещает только уже проложенные дороги, исхоженные многими людьми по многу раз. Свет фонаря направлен из прагматических соображений: фонари расставлены, например, так, чтобы человек мог ночью добраться из пункта А в пункт Б. Так и обыкновенный человек исходит из соображений полезности и стремится сделать жизнь

⁴ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. С. 159

⁵ Там же. С. 167.

комфортной. Он занят устройством собственной жизни, смотрит себе под ноги и не отвлекается на бесполезное.

Для гения весь окружающий мир озарен солнечным светом, и он видит многократно больше, чем обыкновенный человек. Для гения освещены все предметы без разбора, все пространство. Гений видит мир целиком, а не отдельными пятнами, которые остаются от света фонаря. И даже те предметы, которые видны и под светом фонаря, под светом солнца видны яснее и отчетливее. Мир интересен гению сам по себе, он испытывает интерес и к бесполезному. Взгляд гения на мир в этом аспекте иллюстрирует дневниковая запись Д. Хармса: «Меня интересует только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении...»⁶ Потому, что гению открыт весь мир, он не всегда смотрит себе под ноги. Этим объясняется то, что гению иногда недостает ориентированности в обыденной жизни.

Итак, два вида познания отличаются по *количеству* (весь мир или отдельные пятна) и по *качеству* (под тусклым светом фонаря или под ослепляющим светом солнца). Гений видит то, что недоступно обыкновенному человеку, а то, что доступно обыкновенному человеку, гений видит намного яснее и отчетливее. Два вида познания противостоят друг другу как *цель* и *средство* (познание для гения – самоцель, для обыкновенного человека – средство для устройства жизни), как *естественное* и *искусственное* (идея естественна, понятие искусственно), как *образ* и *прообраз* (идея – прообраз вещи). Познание обыкновенного человека – хождение по истоптанным тропам, познание гения – протаптывание новых троп в неизведанных краях.

Обыденное познание и научное познание для Шопенгауэра почти одно и то же – последнее отличается только большей систематичностью и полнотой. Научное познание ограничено, поскольку следует закону основания, и его объекты никогда не достигнут такой же ясности, как объекты искусства. В связи с этим вспоминаются известные слова Эйнштейна: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, даже больше, чем Гаусс»⁷. Если с точки зрения Шопенгауэра посмотреть на современную науку, то можно назвать ее уже не фонарем, а грандиозной городской иллюминацией, хотя все тем же искусственным светом.

⁶ Хармс Д. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. 1991. Т. 11. С. 417-583.

⁷ Мошковский А. Альберт Эйнштейн // Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира / А. Мошковский. М., 1922. С. 162.

При описании философии Шопенгауэра сложно уйти от сопоставления с Кантом. В целом возникает ощущение, что мир Шопенгауэра – это зазеркалье мира Канта. В царстве зазеркалья все переворачивается, разумность отражается как иррациональная воля. Иррациональность – отражение рациональности, но отсюда не следует, что рациональность логически предшествует иррациональности. Если оглянуться на историю, то кажется, что хаос превращается в порядок, а порядок в хаос; рациональность приводит к иррациональности и наоборот. Из иррационального мифа рождается рациональная философия, а после эпохи просвещения разум оборачивается против самого себя, и происходит возвращение к иррациональному. Однако это только предположение.

Библиография

- Мошковский А.* Альберт Эйнштейн // Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира /А. Мошковский. М., 1922.
- Сафрански Р.* Шопенгауэр и бурные годы философии. Rosebud Publishing, 2014.
- Хармс Д.* Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. Т. 11. 1991.
- Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999.

Предварительные краткие замечания о сущности искусства

Дмитрий Канавин (образовательная программа «Философия»)

«πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως»¹



Введение

Никакая иллюстрация не способна произвести из себя в ум зрителя в точности то же переживание, что рождается в нем от поэзии. Ни одна музыка не возбуждает мыслей, тождественных тем, что обнаруживаются мной в себе при просмотре кино. Справедлива при этом и обратная невозможность адекватного отображения содержания - из поэзии в живопись и из кинематографа в музыку. Более того, о всяком произведении искусства я утверждаю, что любой разрыв единства его формы и содержания (будь то теоретическое, абстрактное

рассмотрение их по отдельности или упомянутый здесь как бы переход одного в другое) неизбежно искажает или ломает произведение искусства, которое, я думаю, походит тут то на бабочку, чьи крылья покрыты чешуей, порой называемой также пылью, то на птицу, чье тело обьято перьями. Исследователь, разъединяющий их, не способен увидеть живого единства,

¹ *Αισχύλος*. Προμηθεὺς Δεσμώτης. 506 [трагедия] // *Μικρὸς Ἀλόπλους*. 09. 2000 г. – 10. 2001 г. (<https://www.mikrosaroplous.gr/prometheus/prom5d.htm>). Просмотрено 24. 02. 2020 г.;

которое они и составляли до насилия над их природой. Вместе с тем, как мелкая чешуя бестолкова для птицы, так и перья нелепы для бабочки. Они, конечно, могут жить и без них, но жизнь эта будет убогой в сравнении с той, что имели они, зная полет. То же самое справедливо и для произведений искусства – форма и содержание каждого из них столь сущностно неразрывны, что всякое их разъединение или попытка приноровать одно к другому, полностью выразить одно через другое – насилие, и правде тут тесно, как в ложе Прокруста. Иначе говоря, тот, кто дерзает исчерпывающе обозначить существо, например, музыки, должен лишь музыкой и пользоваться, ибо всякое прочее средство будет в сравнении с ней совершенно для этого не пригодно. Метафизику музыки нужно не описывать, а играть.

Однако это вовсе не означает, что вербализация сущности искусства вообще невозможна, ибо сущность эта, заключенная во всяком искусстве, как деятельности Человека (подобно тому, как и в полете бабочки, и в полете птицы кроется одно - воздух), заключена, стало быть, и в словесном роде искусства, и мысль, обрамленная словом, как я думаю, может, таким образом, без особых увечий для правды, быть ясным и справедливым выражением этой самой сущности. Иначе говоря, речь имеет всю силу, чтобы высказаться о сущности искусства и некоторых, схожих в ней и иных, невербальных, произведениях, чертах его. Больше же для нее тут совершенно недоступно, однако и этого уже с избытком достаточно для того, чтобы кратко описать природу искусства – то общее, сущностное, что проявляет себя, по моей мысли, в каждом его произведении.

Для этого здесь, впрочем, сперва придется критически (и кратко) осмотреть ницшеанское понимание сущности искусства, чтобы на контрасте с ним яснее обозначить мою, еще краткую, мысль, возникшую как раз из возражений Ницше.

Дионис и Аполлон

Изучив «Рождение трагедии из духа музыки», основную для всей дионисийско-аполлонической традиции объяснения искусства работу, я отметил шесть ее оснований:

1. Не просто особенность или уникальность, но исключительность греков и всего греческого: «А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали волей к

трагическому и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе наибольшие благословения?»²;

2. Метафизика страждущего Первоединого, очевидно, наследуемая Ницше от Шопенгауэра: «В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога - Силена; его тошнит от этого»³;

3. Следующая из данной метафизики субстанциальная дихотомия Аполлона и Диониса, как символов двух способов преодоления муки существования Первоединым;

4. Также следующая из такой метафизики страдающего бытия дихотомия пессимизма слабости (условно говоря, индийского пессимизма) и пессимизма силы (также условно, греческого пессимизма), как двух ответов на открывшуюся бездну истины: «Есть ли пессимизм безусловно признак падения, упадка, жизненной неудачи, утомленных и ослабевших инстинктов - каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, “современных” людей и европейцев? Существует ли и пессимизм силы? Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасающему, злему, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующее мужество острейшего взгляда, жаждущего ужасного, как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу?»⁴;

5. Наличие «здоровой» и «больной» культур, типичное для всего ницшеанства деление на упадочное и жизнеутверждающее, рассветное и закатное: «И «греческая веселость» позднейшего эллинизма – лишь вечерней зарею?»⁵;

6. Эстетизация бытия, сопровождаемая нивелированием всякой его этичности, разрыв этики и эстетики, принижающий для Человека значение первой и возводящий вторую во значение некой онтодицеи: «Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру,

² Ницше Ф. Малое собрание сочинений / Фридрих Ницше; пер. с нем. Ю. Антоновского, В. Вейнштока, А. Заболоцкой и др. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 11.

³ Там же. С. 47-48.

⁴ Ницше Ф. Малое собрание сочинений / Фридрих Ницше; пер. с нем. Ю. Антоновского, В. Вейнштока, А. Заболоцкой и др. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 8

⁵ Там же. С. 8.

метафизической деятельностью человека по существу выставляется искусство, а не мораль; в самой книге неоднократно повторяется язвительное положение, что существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен. Действительно, вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия – “Бога”, если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального Бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое самовластие, который, создавая миры, освобождается от гнета полноты и переполненности, от муки сдавленных в нем противоречий»⁶.

Возражения же мои следующие:

1.1. Я отрицаю исключительность греческого театра и греческой трагедии, как феноменов, не знающих себе естественных, то есть не занесенных греками, самостоятельно произошедших вовне Эллады и ее колоний, равных. Сделать это нетрудно: достаточно лишь указать на китайский (по причине изолированности китайцев и греков друг от друга, в большей степени) и индийский (в меньшей степени, нежели китайский) театры. «Натьяшастра», трактат, посвященный теории древнеиндийского театра и датируемый ныне в довольно широком диапазоне от V века до нашей эры до VII-VIII веков нашей эры⁷, как важнейший источник о сущности индийского театра, или китайский театр, представленный Юаньской драмой⁸ – являются тут очевидным доказательством наличия трагического духа вне Эллады. Ежели, впрочем, мои сравнения выглядят еще не совсем убедительно, я готов укрепить их словами самих древних греков (в лице Еврипида, утверждающего, что вакхические оргии (имеющие существеннейшее значение для ницшеанской концепции происхождения искусства и вообще его понимания греков) пришли ко грекам от варваров)⁹;

2. 1. Основательно спорить с метафизикой возможно лишь на основании ее пресуппозиций и экспликаций из нее, притом, совершенно неважно, с чем именно – до обоих видов

⁶ Там же. С. 12.

⁷ *Natalia Lidova. Natyashastra // Oxford Bibliographies. 29. 09. 2014 г.* (<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml?jsessionid=2B1C174F19BD0527D6DF39C54E47C528>). Просмотрено 24. 02. 2020 г.;

⁸ История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. М.: Наука, 1985. С. 631 – 639.

⁹ Античная трагедия / Эсхил, Софокл, Еврипид; [сборник, пер. с древнегреч.] М.: Издательство АСТ, 2018. С. 590.

утверждений здесь надобно допытываться одинаково настойчиво. Среди таковых у Ницше я отмечу три дихотомии, которые, как я думаю, следует объединить во три единицы, набросок чего будет дан ниже:

2. 1.1. Этика и эстетика. Эта дихотомия, как мне представляется, неверна постольку, поскольку этика и эстетика неделимы. Прекрасное (и возвышенное) всегда является также и благим (даже при условии его нравственной низости (тут уместно вспомнить, например, вид оргии или военного марша), ибо то самое, что вызывает в нас эстетическое переживание, отзывается в нас непременно как благое (хотя бы частью), то есть как то, что способствует некоторому нашему благу. Благое же, во свою очередь, в той же мере является прекрасным;

2. 1.2. Дионис и Аполлон. Эта дихотомия смущает меня как самим выбором богов, символически выражающих названные их именами начала (об этом здесь можно опустить), так и прослеживаемым на протяжении всего развития ницшеанской мысли в «Рождении трагедии из духа музыки» перекосом «равного» союза этих богов в сторону Диониса, как более важного для трагедии начала (наиболее показательно эта тенденция выражается, как ни странно, уже в заглавии трактата, ибо музыка, ее дух, который Ницше провозглашает родителем трагедии, является несомненно дионисийским искусством). Оба эти бога не суть то, что Ницше из них выстругивает во своем труде – начала, поставленные им в основание искусства, имеют подложные имена и, стало быть, подложный статус;

2. 1.3. Трагизм и сократизм. Эта дихотомия также, по моей мысли, является ложной, так как сократизм, то есть тот понятийный, разумный, философский дух, утверждающий, как пишет Ницше, некое спасение от онтологического ужаса Первоединого посредством именно науки, посредством познания природы, не только не был открыт Сократом (философия в тех ее качествах, которые Ницше клеймит убийцами трагедии и того духа, из которого она естественным образом родилась, уже существовала ко времени деятельности Сократа ни один десяток лет (история философии будет мне здесь благодатным свидетелем)), но и сам Сократ, как исследователь именно Человека, обращающий свое интеллектуальное устремление туда же, куда устремляли его и великие трагики, был трагиком в той же мере, в которой сами трагики были философами.

Все это пробуждает требования поисков нового основания и сущности искусства.

Намек на Прометея

Для приближения к этой сущности нужно, я думаю, обратиться ко 506-ой строке «Прометея прикованного» Эсхила, которую дословно, но с определенными трудностями и оговорками (которые и являются здесь наиболее интересными) возможно перевести так: «все искусства смертных от Прометея». Сущность аргумента заключена здесь во труднопереводимом на русский язык слове «τέχνη», означающим то «науку», то «искусство», то «ремесло». Хайдеггер так пишет о нем: «В специальном трактате («Никомахова этика» VI, гл. 3 и 4) Аристотель проводит различие между ἐπιστήμη и τέχνη, причем именно в свете того, что и как они выводят из потаенности. Τέχνη – вид «истинствования», ἀληθεύειν. Τέχνη раскрывает то, что не само себя про-изводит, еще не существует в наличии, а потому может выйти и выглядеть и так, и иначе»¹⁰. Здесь мы имеем пять ключевых слов: «τέχνη», «ἐπιστήμη», «ἀλήθεια», «ποίησις» и «φύσις». Как видно из слов Аристотеля, приводимых Хайдеггером, разница между «τέχνη» и «ἐπιστήμη» заключается в том, что первое касается истины, «ἀλήθεια», которую необходимо произвести, то есть, совершить «ποίησις», в то время как сущность «ἐπιστήμη» заключается в созерцательной, теоретической «ἀλήθεια», наблюдающей нетронутый, уже данный «φύσις». Интересно даже не то, что всякое произведение уже, говоря языком Аристотеля, потенциально содержится в природе, не то, что все это истинно, но именно то, что «τέχνη» (переводимое на русский язык чаще всего либо как «ремесло», либо как «наука», либо как «искусство»), в сущности, обнаруживает себя тут как всякое делание, высвобождающее природу из самой себя, то есть высвобождающее и природу самого Человека, его мысли и чувства, его устремления и способности. Так, исходя из написанного Эсхилом (а он – из жизни, как и миф), мы имеем все то, что дает нам высвободить свою природу и природу мира вокруг, все то, что мы можем назвать творением, именно от Прометея и только от него.

¹⁰ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 225.

Библиография

Античная трагедия / Эсхил, Софокл, Еврипид; [сборник, пер. с древнегреч.] М.: Издательство АСТ, 2018.

История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. М.: Наука, 1985.

Ницше Ф. Малое собрание сочинений // Фридрих Ницше; пер. с нем. Ю. Антоновского, В. Вейнштока, А. Заболоцкой и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993.

Αισχύλος. Προμηθεύς Δεσμώτης. 506 [трагедия] // Μικρός Απόπλους. 09. 2000 г. 10. 2001 г. (<https://www.mikrosapoplous.gr/prometheus/prom5d.htm>). Просмотрено 24. 02. 2020.

Lidova N. Natyashastra // Oxford Bibliographies. 29. 09. 2014 г.

(<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml;jsessionid=2B1C174F19BD0527D6DF39C54E47C528>).

Просмотрено 24. 02. 2020.

Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания» (Шопенгауэр), или идеальная нить Ариадны через лабиринт индивидуальности и конечных форм явлений

Дарья Измайлова (образовательная программа «Философия»)

В третьей книге «Мира как воли и представления» Шопенгауэр отдается рассмотрению места и роли искусства в познавательных способностях субъекта. По итогу его рассуждений выстраивается очень занимательное понимание искусства как в отношении самого творческого субъекта, так и с позиции воспринимающего произведения искусства (или же какого-то иного, происходящего из самой природы возвышенного и прекрасного) наблюдателя. Оно представляется как некая путеводная, направляющая нить к области трансцендентального. Она дает возможность субъекту познания перейти к чему-то большему, нежели обычная наличная мировая феноменальность, возвысится к чему-то превышающему имманентность индивидуальной личности или данных явлений.



Искусство, – пишет Шопенгауэр, – «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи...»¹. Так, в случае подлинного эстетического восприятия, человек созерцает не просто эмпирические объекты, – данные ему в привычной действительности, в знакомой сетке

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Собр. соч.: в 6 т.; под ред. А. Чанышева. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2015. С. 164.

Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания...

семантических, аксиологических и прочих координат, а также существующие по обыденным научно познаваемым закономерностям, – но он созерцает идеи. Имея дело не с привычными отношениями и связями между вещами, человек здесь не пытается найти ответы на вопросы «где?», «почему?», «когда?» и «зачем?», но непосредственно проникает в «что?», в идеальный смысл явлений. Здесь для субъекта становятся безразличными все конечные, ограничивающие, индивидуализирующие измерения и формы закона основания. Его не интересуют ни пространственно-временные, ни собственно интеллектуальные, понятийные стороны объекта познания. Таким образом, преодолевается индивидуальная природа самого субъекта познания. Искусство в своей гносеологической функции представляется Шопенгауэру наиболее совершенным и единственно подлинным видом познания. По сравнению с ним обыденное знание и наука ограничиваются «лишь случайной формой явления идеи», они слишком зависимы от определений мировой воли.

В данной связи нужно сказать еще об одном аспекте надындивидуального характера искусства. В философской системе Шопенгауэра весь феноменальный мир представляет собой объективацию мировой воли, которая собственно является вещью самой по себе. Идеи же, истинный объект познания чистого субъекта посредством эстетического созерцания, являются собой промежуточную ступень между волей (миром как воля) и индивидуальными, множественными, конечными и изменчивыми вещами в опыте (миром как представление). Переходя от восприятия обыденных конкретных вещей к познанию идей, субъект освобождается от служения и подчинения воле и тем самым становится независимым от каких-либо конкретных желаний, импульсов и склонностей, свойственных индивидуальному субъекту. Такой субъект является «безвольным», поскольку более не обуславливается, не ограничивается и не формируется явлениями воли, воплощенными в индивидуальной воле самого субъекта. Тем самым он погружается в незаинтересованное созерцание объекта своего познания, не продиктованное какими-либо потребностями и мотивами. Проводя аналогию со зрением, которое само по себе еще не производит никаких ощущений удовольствия или неудовольствия в субъекте, Шопенгауэр характеризует искусство как такой способ познания, который свободен от всякого аффицирования воли. Только посредством вторичной обработки рассудком эстетическое созерцание может стать звеном цепи, тянущейся от мировой воли к

Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания...

возбуждению ощущения страдания или чувственного наслаждения. Самому по себе чистому субъекту «уже безразлично, смотреть на заход солнца из темницы или из чертога».² Обращаясь к вокабуляру философии И. Канта, можно сказать, что в данном чистом созерцании происходит растворение эмпирического субъекта.

Только такое познание и такую экзистенцию можно посчитать по-настоящему свободной. Оно независимо от контингентности данного мира и индивидуального субъекта, поскольку не подчинено воле: не преследует его интересы, не прислушивается к его зовам и не руководствуется конечными компульсиями. А, следовательно, оно не ограничивается и частными, замкнутыми формами объективации воли, формами закона основания. Субъект и объект чистого эстетического познания буквально находятся за пределами обычных связей между вещами, вне «мирового потока», вне его обусловленности.

В способности достигать такого состояния безусловности, в способности становиться и быть таким чистым субъектом проявляется причастность конкретного человека к гениальности. Настоящему гению присуще умение наиболее полно, последовательно и длительно пребывать в отрешении от собственной личности. Он наиболее предрасположен к тому, чтобы оставлять без внимания множественные проявления закона основания и размывать границы субъективной идентичности, освобождаться от ограничений индивидуального бытия. Он освещает и высвечивает лучами чистого познания темные пятна мира как представления и раздвигает стены, воздвигаемые вокруг индивидуального эмпирического субъекта возбуждением и проявлением воли.

Такого рода деиндивидуация и возвышение субъекта над уровнем феноменальности связаны, помимо всего прочего, с исчезновением, лишением значения субъектно-объектной дихотомии. В чистом познании идей, в эстетическом созерцании действительно прекрасного или возвышенного, субъект растворяется в объекте, достигая с последним гармоничного единства, в котором не только не проявляются детерминации воления, но также и представляется невозможным ясно отличить самого созерцающего субъекта от созерцаемых им идей. Таким образом достигается уровень единственно «адекватной» и «непосредственной

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Собр. соч.: в 6 т.; под ред. А. Чанышева. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2015. С. 174

Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания...

объектности воли»³, не замутненной формами конечной индивидуации или условностями познания через закон основания. В созерцаемых идеях чистый безвольный субъект находит «только существенное всех этих ступеней ее [воли] объективации»⁴, а вовсе не контингентные или хаотичные их проявления, и лишь в их познании гением подлинный мир как представление достигается в своей чистоте и полноте.

Подводя итог рассмотрению эстетического созерцания в философии Шопенгауэра, можно сказать, что обращение к искусству как к особенному способу познания позволяет человеку испытать по-настоящему трансгрессивный опыт. Искусство позволяет (хотя бы ненадолго) эмансипировать человека, освободить его от привычных и навязываемых компульсиями воли форм реагирования, восприятия и мышления. Эстетическое созерцание открывает человеку сокрытое за обыденными условиями идеальное измерение, бесконечный мир альтернатив имманентно данному. Оно предполагает отрешение от собственной личности, от сковывающей индивидуальности, и выведение сознающего субъекта на уровень трансцендентального. Не уверена, что можно провести полноценное отождествление между уровнем «адекватной объектности воли», или безвольно познающего идеи субъекта, и кантовским трансцендентальным субъектом. Пожалуй, учитывая то, что через эстетическое созерцание чистый субъект не только приходит к осознанию контингентности и ограниченности собственных форм познания и существования, но и выводится на высший уровень незаинтересованного познания вне данных форм (иначе говоря, как уже упоминалось ранее, утрачивается эмпирический индивидуальный субъект), скорее, следует сказать, что такой субъект представляет из себя нечто даже большее, чем субъект трансцендентальный. Будучи уже не подчиненным познавательным формам, связанным со служением мировой воле или законом основания, он по своей природе ближе чему-то вроде чистого и абсолютного cogito.

Библиография

³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Собр. соч.: в 6 т.; под ред. А. Чанышева. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2015. С. 157

⁴ Там же. С. 162.

Искусство есть способ созерцания вещей независимо от закона основания...

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Собр. соч.: в 6 т.; под ред. А. Чанышева. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2015.

Тетическое и атетичное: набросок феноменологического исследования сущности музыки

Денис Михайлов (образовательная программа «Философская антропология»)

Для того, чтобы убедиться во власти музыки над человеком, не обязательно погружаться в философские изыскания. Достаточно вступить с ней в контакт, чтобы в полной мере испытать эту власть на себе. Музыка обволакивает слушателя, полностью поглощает его, пробуждая скрытые до этого переживания; преобразуя время и пространство субъективного мира, она перекраивает саму ткань реальности слушателя. Небезосновательно Л.Н. Толстой в «Крейцеровой сонате» сравнивает влияние музыки с гипнозом¹. Однако как исследователи мы не можем удовлетвориться простой констатацией этой власти, а потому задаем вопрос: «в чем заключается сущность музыки?».

Необходимо отметить, что, говоря здесь о музыке, мы оставляем за скобками все то множество форм, посредством которых она является слушающему. Мы говорим лишь о том, что можно было бы с неосторожностью назвать духом музыки, ее эссенцией, о том, к чему каждое отдельное произведение причастно, но чем не является в полной мере. И хотя впоследствии мы обратимся за примерами к конкретным произведениям, спрашивая о сущности музыки, мы говорим о ней как об *особого рода бытии*.

Совершая первый шаг на пути нашего исследования, вслед за А.Ф. Лосевым² мы признаем, что ни физико-физиологические, ни психологические основания не определяют бытие музыки. Действительно, «воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой»³, пусть даже через призму научного познания мы и констатируем необходимость физического воздействия на наши органы чувств для ее восприятия. Таким же образом психическое состояние слушающего в конкретный момент времени и по отношению к конкретной композиции также не определяет музыкальное бытие. Это связано с тем, что объекты сущего никогда не могут выступать как основания бытия, но лишь как его

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982. С.179.

² Алексей Федорович Лосев (1893-1988) – русский философ. В своей работе «Музыка как предмет логики» (1927), на которую мы опираемся в данном исследовании, применяет феноменологический и диалектический методы для исследования музыки.

³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.198.

характеристики, будь то звуковые волны в пространстве математизированного мира⁴ или эмоциональные переживания, описываемые аппаратом психологии. Лосев прав в этом отношении, когда пишет, что «в восприятии музыки не-физический субъект воспринимает не-физический объект»⁵. Такое заключение приводит и его, и нас к поиску «эйдоса» музыки, «чистого музыкального бытия».

Где же следует проводить наши поиски? В какой плоскости нужно искать музыкальное бытие? И если объектное пространство сущего не может предоставить нам ответ, не стоит ли обратиться с вопросом к пространству метафизическому? Нет. Плоскость безличных метафизических конструкций также не способна открыть для нас «чистое музыкальное бытие». Если исследуя сущее в надежде познать музыку, мы познаем физические и психологические законы, то исследуя метафизическое с тем же намерением, мы познаем бытие как таковое, безличное бытие и *ego* природу, но ни то, ни другое не являет нам музыку именно *как музыку*. Что же нам тогда остается? Феноменологическая плоскость, то есть плоскость сознания. Именно там следует начать наши поиски, поскольку только там музыка предстает не просто чем-то физически происходящим или метафизически свершающимся, но находится в такой связи с субъектом, в которой единственно и может существовать эстетическое.

Однако перед тем, как двинуться дальше, необходимо сделать одну оговорку. Внимательный читатель наверняка заметил, что в вышеизложенных рассуждениях понятия бытия музыки и ее сущности если не отождествляются, то находятся в таком плотном переплетении, что отделить одно от другого не представляется возможным. Поэтому нам необходимо прояснить, что именно мы ищем, и насколько правомерно такое смешение понятий, а после того, как мы определили, в какой плоскости нам следует говорить о музыке, мы в силах это сделать.

Размышляя о вещах, мы находимся в плоскости сущего; размышляя о сущностях вещей, мы находимся в плоскости сознания; размышляя о бытии, мы находимся в метафизической плоскости. При этом нити бытия пронизывают и сущее, и плоскость сознания, поскольку как

⁴ О том, что мы имеем в виду под математизацией мира, см.: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. С. 19-21, 40-41.

⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.205.

о вещах, так и об их сущностях мы можем сказать, что они есть. На метафизическом уровне нет различения субъекта и объекта: то, что в приближении двух других плоскостей предстает как самостоятельная единица анализа, здесь является лишь характеристикой, формой становления бытия. Но музыка как эстетическое *есть* только во взаимодействии с субъектом. Поэтому, говоря о музыке как таковой, мы заведомо ограничиваем себя в выходе на метафизическую плоскость, где объектом рассмотрения является само бытие, где музыка более не исследуется в соответствии с ее эстетической природой. Но мы таким образом не разрушаем мост между метафизическим и содержанием сознания (поскольку это невозможно), а просто отказываемся по нему переходить в плоскость безличного, чтобы в нашем ответе на вопрос о сущности музыки мы не ушли из области эстетики в онтологию. И поскольку как эстетическое музыка существует только в плоскости сознания, исследуя бытие музыки *как музыки*, а не свершающееся в музыке бытие *как бытие*, в рамках этого размышления мы можем позволить себе неаккуратность смешения понятий бытия и сущности.

Итак, мы определили, где нам следует проводить поиски сущности музыки, выбрав феноменологический метод как основной, попутно внося чуть большую ясность и в сам предмет нашего исследования. Однако в феноменологической традиции вопрос о бытии музыки уже исследовался, так не стоит ли нам следовать по уже проложенному маршруту? Может ли повторная постановка вопроса открыть нам принципиально иной взгляд на сущность музыки, или же приведет нас только к спорам о деталях в рамках уже имеющейся парадигмы? Для начала посмотрим, что именно исследовалось предшествующей традицией, и не было ли упущено нечто важное уже при определении объекта вопрошания.

Х. Мерсман⁶ описывает музыку как тектоническое единство мелодических, гармонических и ритмических сил⁷. А.Ф. Лосев характеризует чистое бытие музыки как «слияние противоположностей, данное как длительно изменчивое настоящее»⁸. То, что роднит эти подходы как между собой, так и с большинством других феноменологических исследований – это выбор (не всегда осознанный) в качестве объекта изучения *феномена*

⁶ Ханс Мерсман (1891-1971) – немецкий музыковед, стоявший у истоков применения феноменологического метода к исследованию музыки.

⁷ См.: Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана // Вестник РГГУ. М., 2010. № 13(56). С.103–114.

⁸ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С.211.

музыкального произведения как некоторого единства, которое впоследствии описывается в соответствии с выделяемыми конкретным автором характеристиками. Гармоничность, ритмичность, вне-пространственность, слитность... Феномен музыкального произведения раскладывается на составляющие, чтобы впоследствии выделенные качества были возведены до статуса сущности музыки как таковой. Но не происходит ли тут роковая подмена понятий? Сама музыка таким образом рассматривается как нечто *воспринимаемое*, как объект в сознании, которому можно присвоить категории и качества, однако в такой роли может выступать только феномен *музыкального произведения*. Музыка же есть *переживаемое*, а потому мы не можем, находясь в плоскости сознания, изолировать ее как феномен, как некоторый находящийся в процессе объект, и препарировать его в поисках каких-либо характеристик, но должны рассматривать ее как сам процесс.

Трудность отделения сущности музыки от неотъемлемых качеств феномена музыкального произведения вызвана еще и тем, что в разговорном языке под музыкой часто понимается унифицированная форма музыкального произведения или их совокупность. «Давайте послушаем музыку!», – говорим мы, подразумевая именно набор композиций. Однако при определении *сущности* музыки подобное смешение понятий в обиходе может привести нас к исследованию объекта кардинально отличного от изначально искомого: к исследованию воспринимаемого вместо переживаемого. Поэтому необходимо подчеркнуть, что описание феномена музыкального произведения (пусть даже и не конкретного, но как универсальной формы), каким бы точным оно ни было, не является сущностью музыки как таковой.

Сущность музыки есть *становление*, при этом становление совершенно особого рода. Она не есть становление бытия в той степени, в которой все им является, ведь мы ограничились в выводе нашего исследования в метафизическую плоскость; также она не есть становление мелодий, гармоний или эмоциональных состояний, ведь мы определили, что бытие музыки не обитает и в сущем. Мы заключаем: *бытие музыки, ее сущность, есть становление сознания при взаимодействии с феноменом музыкального произведения*. Таким образом, исследование сущности музыки не должно быть ни описанием объекта в сознании, ни описанием сущности самого сознания, но исследованием их взаимодействия.

Но как в таком случае следует понимать это становление сознания, если мы давно отбросили как психологию, так и метафизику? Мы выдвигаем тезис: *музыка задает фундаментальную установку человека по отношению к сущему*.

Сразу заметим, что здесь не имеется в виду музыкальная установка как таковая, которая в соответствии с аппаратом Гуссерля могла бы быть названа «профессиональным эпохэ»⁹. Мы говорим об установке фундаментальной, сравнимой по своему действию с естественной установкой, однако в то же время и сильно от нее отличной. Мы говорим об установке, определяющей самополагание человека относительно его нахождения в мире как полюсе сопричастности. И в соответствии с этим мы выделяем два типа музыкальных произведений по принципу формируемой установки при взаимодействии с ними: *тетические* и *атетичные*. Что понимается нами под фундаментальной установкой станет яснее при разборе каждого из этих типов.

Тетические произведения есть произведения миропологающие. При взаимодействии с ними создается установка, в которой мы равноположены сущему, сопричастны миру как неопределенному горизонту. «Я» со всеми своими переживаниями входит в этот мир в качестве его составной части, обретаясь и обитая в нем как нечто само собой разумеющееся; тем самым данная установка схожа с естественной. Однако есть и существенное отличие: если естественная установка суть принятие сущего как всегда наличного единого мира возможного и действительного опыта, то установка, задаваемая тетическим музыкальным произведением, полагает не только действительность «естественного» мира, но и вторичные миры, ощущение сопричастности к которым основывается на сопричастности к первому.

Для большей ясности обратимся к примеру. Слушая серию опер Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», мы погружаемся в мир, создаваемый циклом произведений. Мы начинаем следить за развитием событий, сопереживаем главному герою и, таким образом, встраиваемся в само повествование не только в роли отстраненного слушателя, но в качестве сопричастного этому миру субъекта. Наше эмпирическое «Я» как бы раздваивается на существующее в естественном мире и в мире музыкального произведения. Но то, что нас интересует в данном

⁹ См.: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. С. 184-187.

примере – это не количественное описание внутримирного содержания, но факт качественной включенности в сущее внутри сущего, в мир внутри мира. Эта включенность не подрывает нашей уверенности в сущем как несомненно действительном, но укрепляет ее, поскольку возможна только на базисе исконной веры в существование мира (Urdoxa). Формируемая установка сопричастности и равноположенности, погружающая человека все глубже в сущее, установка принадлежности как к «естественному» миру, так и к полагаемым внутри него другим мирам, есть установка, задаваемая тетическими произведениями.

Атетичные же произведения есть произведения, выносящие существование мира за скобки. При взаимодействии с ними формируется установка, при которой человек полагает себя не принадлежащим сущему, а дистанцированным от него. Существование мира не ставится под сомнение и не опровергается, но наше положение относительно него кардинально переосмысливается. Действительный мир, частью которого мы когда-то являлись, становится миром феноменов восприятия, который более не равноположен нам. Миром, чье действие и чья действительность приостанавливаются в своего рода феноменологическом эпох¹⁰.

Примером атетичного произведения являются «Движения» И.Ф. Стравинского. Это игра, не ведущая повествования, акцент в которой делается не на произведении как таковом, а на его восприятии конкретным человеком. «Движения» не полагают новый мир и не вовлекают в него, но грубо брошенными нотами заставляют сместить фокус внимания с непосредственно воспринимаемого на сам процесс внятия. Постепенно весь «естественный» мир предстает совокупностью феноменов и тем самым выносится за скобки, а мы, отделившись от него, остаемся один на один со своей субъективностью. Установка не-равноположенности с миром, не-сопричастности ему, иными словами, феноменологическая установка, есть установка, формируемая при взаимодействии с атетичными произведениями.

Таким образом, мы приблизились к пониманию того становления сознания, которое является сущностью музыки, определяет ее бытие. Оно есть преобразование настоящего в

¹⁰ См.: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2009. С. 96-102.

Тетическое и атетичное

процессе его рождения в человеке в соответствии с задаваемой музыкальным произведением фундаментальной установкой.

Тетическое и атетичное

Библиография

Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана // Вестник РГГУ. М., 2010. № 13(56).

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2019.

Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982.

Всплеск фазового сдвига

Георгий Моисеев (магистерская программа «Философская антропология»)



Современный американский композитор Стив Райх в значительной мере сформировал ландшафт современной музыки. Его экспериментальная техника работы с магнитофонными пленками в 1960-е предопределила то, что в 1980-е годы начали делать исполнители электронной музыки, а его репетитивность и приемы полиритмии оказали значительное влияние на современный джаз (среди испытавших его влияние достаточно упомянуть такого мэтра как Ник Берч), не говоря уже о том, что он был одним из основателей отдельной ветви академической музыки – минимализма (тот факт, что за этим достаточно условным

названием скрывается совокупность разнородных и непохожих композиторов лишь подчеркивает масштаб влияния Райха, а вопрос легитимности применения этого, уже прочно вошедшего в обиход, термина выходит за рамки данной статьи).

В середине прошлого века в самых разных областях культуры шли активные эксперименты по поиску нового художественного языка – и музыка не была исключением. Однако экспериментальность и новаторство приемов, которыми пользовался Райх отнюдь не были самоцелью, изобретением ради изобретения, как это может показаться на первый взгляд. Он стремился найти способ выразить то, что было не уместить в рамки стандартных тонально-темпоральных структур, подобраться к возможности говорить на свободном от диктата автора языке, дать возможность музыке говорить самой, следуя не субъективным, но объективным, универсальным законам. На примере Райха мы можем наблюдать как сознательное

ограничение языка приводит к появлению новых форм выразительности. Так, один из основных приемов в раннем творчестве Райха – фазовый сдвиг, предполагающий постепенное расхождение двух одинаковых партий во времени. Параллельные последовательности, обыгрываемые в произведении, начинаются с исходного пункта синхронно, но расходятся между собой с течением времени, создавая напряжение, которое разрешается в конце, когда последовательности снова сходятся, но уже в другой вариации. В результате один и тот же канон в начале и в конце звучит как разные ступени развития. Почему такой, казалось бы, незатейливый прием дает музыке заговорить по-новому?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к одному из самых известных ранних сочинений Райха под говорящим названием «Piano Phase» («Фортепианная фаза»), написанному в 1967 году для двух фортепиано. Это произведение представляет собой одну из первых попыток применить технику фазового сдвига, ставшую впоследствии визитной карточкой Райха, к живым инструментам.

В отличие от композиторов-классиков, Райх в своем творчестве стремился не раскрыть грани своих личных переживаний или реализовать полет своей фантазии, но наоборот – самоустраниться. Он создавал внеличностную и универсальную музыку, лишённую в своем содержании амбиций, стремлений, привязанностей. Даже само слово «создает» как и привычная концепция авторства не совсем применимы в данном случае. В отличие от классиков Райх не строит музыкальное повествование линейно – сцена за сценой, событие за событием. Райх задает принцип, алгоритм, по которому музыка рождается и развивается сама, свободно от авторского диктата. В некотором смысле это такой ненасильственный подход к музыке: пользуясь метафорой Томаса Гоббса¹, можно сказать, что Райх задает русло, по которому вода свободно течет в реке, плескаясь в лучах времени.

В музыке воды не услышишь контрастную смену декораций, мотив персонажа или развитие сюжетной линии, которые расставил, как фигурки на шахматной доске, композитор-классик, для которого каждая нота служит неким означающим, подчинена определенной сюжетной цели. На первый взгляд может показаться, что не происходит ровным счетом ничего: здесь отсутствуют события в привычном для человека понимании, отсутствует драма личности, темы добра и зла, любви и ненависти, подвига и предательства, словом, все те противоположности, что обусловлены субъективным восприятием. В отсутствии бинарных

¹ Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М: Мысль, 1991. С. 162–164.

оппозиций, линейного сюжета и возможности разделить музыку на части остается лишь *длительностное настоящее* – вечное Теперь. Фактически, «Piano Phase» можно слушать с любого места, ничего не теряя, – начало и конец обусловлены лишь моментом начала или конца исполнения. Эта музыка буквально толкает нас в водоворот настоящего, освобождая от гнета прошлого и цепей будущего, от воспоминаний и ожиданий – иллюзий, которые подчас кажутся столь реальными, что заслоняют действительность текущего момента. Чем более сосредоточенным и вдумчивым будет прослушивание, тем полнее раскрываются все нюансы и моменты звучащей темы, которая развивается в ходе последовательного и плавного процесса. Сам Райх сравнивает это с наблюдением за минутной стрелкой часов – только сконцентрировавшись на ней некоторое время, мы можем заметить ее движение². Музыка Райха предлагает освободиться от линейности и субъективности восприятия, сопутствующих иллюзий и внять тому, что действительно существует сейчас, осуществив своеобразную музыкальную медитацию.

Сюжет здесь априори отсутствует – какой может быть сюжет у бесконечно длящегося потока воды в реке или плещущихся в море волн? Но разве не засматриваемся мы иной раз и на обыденные, казалось бы, всплески воды, на отражение солнца в ней? Разве не красива вода, стоит только, оставив свои личностные заботы и тревоги, сконцентрироваться на ней, влиться в нее, полностью отдавшись созерцанию мельчайших ее частиц? Именно в это созерцательное, медитативное состояние и погружает нас музыка фазового сдвига, текучая и непрерывная как поток постоянно возникающих и исчезающих дхарм, составляющий наше существование. Именно здесь кроется причина того странного парадоксального ощущения одновременного стазиса и развития, будто ничего не меняется, но вместе с тем появляется что-то новое. Любая музыка, конечно же, дискретна на некотором уровне, однако Райх организует поток музыки таким образом, что перед слушателем он разворачивается непрерывно и становится практически невозможно указать конец одного и начало следующего такта, да и сама попытка это сделать становится бессмысленной. Здесь уместна аналогия с кинопленкой, состоящей из отдельных дискретных кадров, которые мы не замечаем при просмотре фильма, воспринимая его непрерывно. Два соседних кадра практически идентичны, различия же нарастают и проявляются постепенно. В этом аспекте «Piano Phase» может служить живой иллюстрацией буддийского учения о мгновенности (*кишаникавады*) по которому каждая дхарма существует

² Reich S. Music as a Gradual Process // Reich S. Writings about Music, 1965–2000. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.

одно ничтожно малое мгновение, сменяясь другой по закону причинной обусловленности – одному из универсальных, фундаментальных законов нашего мира, который раскрывает себя через музыку Райха.

Откуда же, однако, приходит это ощущение развития, изменения? Оно появляется вдруг, непредсказуемо, спонтанно. Слух в какой-то момент цепляется за выделяющийся из музыкального потока призывок, гармоничный резонанс или странный ритмический отскок, будто бы за неожиданный всплеск воды. Структура потока изменилась и некоторое время он течет как будто бы без изменений, синхронизировано, но вдруг опять всплеск и поток снова течет по-другому. Характерно, что момент таких всплесков определяется отнюдь не композитором, а логикой музыкального потока и слушателем, он произволен и случаен для слушателя (хоть и детерминирован на недоступном слушателю дискретном уровне). Музыка приобретает здесь спонтанный характер, она разворачивается исходя из себя. Так работают модели нейронных сети глубокого обучения: программист задает принцип работы модели, ее структуру, но не сами нюансы ее работы – признаки, которые нейронная сеть сама генерирует в ходе своей работы. Эти признаки зачастую невозможно предсказать заранее и как-либо интерпретировать по завершении обучения.

Перманентное спонтанное самораскрытие, сопутствующее музыке Райха, выражает необратимую изменчивость мироздания, ведь речь идет не о развитии какого-то конкретного субъекта или изменении объекта, но о развитии и изменении как об универсальном законе, по которому течет река и не убывает энтропия. На долю композитора в такой модели остается открытие новых процессов и выстраивание на их основе музыкального материала, после чего процесс начинает двигаться сам по себе. Райх здесь уподобляется платоновскому демиургу из диалога «Тимей», который создает космос согласно выверенной им математической структуре (мировой душе), после чего космос гармонично развивается по заложенным в него законам.

Как и космос в «Тимее» Платона, который создается из упорядочивания изначального хаоса материи, музыкальный процесс Райха имеет дело с постоянно текучим и неоформленным звуковым хаосом, элементы которого обретают смысл только будучи организованы в единый поток. Также и смысл произносимых слов, согласно «Тимею», не складывается из составляющих слово букв и фонем, напротив – слова обретают смысл лишь являясь включенными в единую структуру, подчиненную определенной цели. И ведущим

³ Пleshков А.А. Философия языка в диалоге Платона «Тимей» // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. № 1. С. 7–18.

принципом организации хаоса в музыку Райх выбирает репетитивность – потенциально бесконечное вращение по кругу. Сам репетитивный процесс несущей в своей основе строгий ритм может служить метафорой времени, которое по замечанию платоновского Тимей бежит «по кругу согласно [законам] числа»⁴. Именно этот универсальный ритм времени организует жизненные циклы планет и человека, упорядочивая бытие космоса.

Коль скоро именно связность и единство могут служить универсальными критериями, которые отличают музыку от шума, то условием музыки является изоморфизм восприятия (слуха) и воспринимаемого, которое в принципе может состоять из абсолютно любых звуков. И если классические композиторы дают пространство для интерпретации услышанного, то Райх в своем творчестве предоставляет слушателю широкую вариативность способов быть услышанным. Прослушивание музыки становится сродни ритуалу, освобождающему от шелухи личностного восприятия, что дает слушателю шанс приобщиться не только к музыкальному, но и вселенскому процессу.

Библиография

Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского //

Гоббс Т. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М: Мысль, 1991. С. 3–547.

Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1990. С. 421–501.

Плешков А.А. Философия языка в диалоге Платона «Тимей» // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. № 1. С. 7–18.

Reich S. Music as a Gradual Process // Reich S. Writings about Music, 1965–2000. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.

⁴ Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1990. С. 413.

Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузмина «Косая бровь»

Вера Мотылева (образовательная программа «Филология»)

Рассказ Михаила Кузмина «Косая бровь», впервые напечатанный в 1916 году в журнале «Огонек»¹, вошел в изданный двумя годами позднее сборник «Бабушкина шкатулка»², который исследовательница Л.Г. Панова характеризует следующим образом: «<это> короткие портретные зарисовки, иногда шаржированные, вполне узнаваемого типажа, который переживает поворот в своей судьбе <...> Своего мнения о персонажах автор не скрывает: оно ироническое, если не мизантропическое. Главные героини “Бабушкиной шкатулки” – истеричные дамы, берущие под контроль чужую жизнь: теряя его, они заодно теряют контроль над своим поведением, тем самым попадая в комическое положение»³. Отдавая должное этой характеристике, мы тем не менее постараемся дать более полный анализ рассказа, основываясь на использованных в нем повествовательных стратегиях и реминисценциях других произведений; в своем анализе мы будем идти от начала к концу.

Можно предположить, что объектом высмеивания в рассказе Кузмина становятся не только персонажи, но и некоторые литературные традиции, стили и даже конкретные авторы. Рассказ начинается с пародии на неумелое, излишне многословное письмо: нарратор следует за конструкцией «Говорят, что... но...», но не наполняет ее смысловым противопоставлением: «Говорят, что любовь требует жертв, но часто она заставляет и делать усилия, и заниматься тем, к чему мы не имеем никакой склонности, ни способности», а в следующем абзаце совмещает две конструкции вместо того, чтобы выбрать из них одну: «Что, как не любовь, заставило <...> Одна любовь». На пародирование многословности указывают и избыточные перечисления («<...> заниматься тем, к чему мы не имеем никакой склонности, ни способности, ставить нас в смешные положения, толкает нас на преступления <...>»), риторические повторения конструкций («Что одело... Что научило...») и неловкость рассказчика, которому приходится поправить себя в скобках («по-русски выходит даже – госпожа, так как слово “любовь” женского рода»). Это письмо напоминает избыточный клише стиль второстепенного романа XIX века («любовь требует жертв»; «любовь<...> это такой господин <...> который очень похож на капризного тирана»; «А, между тем, какое чувствительное и по-настоящему благородное сердце не признает этого господства?») – ср. из романа Ф.В. Булгарина «Иван Выжигин»: «Как бы мог он лишать

¹ Кузмин М.А. Косая бровь // Огонек. 1916. № 42. С. 2–8.

² Здесь и далее рассказ цитируется по: Кузмин М.А. Косая бровь // Кузмин М.А. Собрание сочинений. Т. 2: Бабушкина шкатулка. Пг.: Издание М.И. Семенова, 1918. С. 143–156.

³ Панова Л.Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература. 2010. № 4. С. 219.

себя, а иногда и целое свое семейство пропитания, чтоб угождать прихотям возлюбленной? Как бы мог жертвовать своим спокойствием, свободою, временем для любимого предмета? <...> любовь, пламенная, страстная, есть точно болезнь <...> Одно спасение в этом недуге: благоразумие, нежность чувствований и благородный образ мыслей любимого предмета»⁴. Однако этот стиль оборачивается насмешкой, направленной на героиню («Что заставило ее полюбить русские иконы и сухарный квас?»), которая, как подсказывает слово «романтичная», видит мир через литературные схемы из прочитанных книг (здесь читатель вспоминает Татьяну Ларину и Марию Гавриловну из пушкинской «Метели»), и ироничный взгляд нарратора противопоставляется мнению героини («Конечно, на наш взгляд, в Викторе Андреевиче Ивине таинственного было очень мало, но барышня Куртенина полагала иначе»).

Затем повествователь «переключается» на описание как будто бы банальной, обыкновенной, не-книжной «реальности», в которой нет ничего «таинственного»; указания на то, что действие происходит в современности, содержатся не только в упоминании Дебюсси, но и в описании молодежи («Девушки тоже были такие, каких тысячи: кто на курсах, кто в театральной школе, кто в консерватории <...>»; «Тонечка тоже мало отличалась от своих подруг: <...> так же играла в теннис <...>»). Однако повествователю оказывается близок толстовский взгляд на семью («<...> семейству, которые, к счастью, при всеми признанном распаде семьи, еще не перевелись»), а описание семьи Куртениных явно напоминает о семье Ростовых («большие семьи с массой домашней молодежи <...> без экономии в еде, без забот и сомнений, что отец, сидящий где-то там в кабинете, все раздобудет, все устроит»); одновременно загородный дом, полный молодежи, может напомнить читателю о финале «Дворянского гнезда» – и тем не менее нарратор будто пытается сопротивляться «литературности» этого описания («Не думайте, что я описываю какое-нибудь необыкновенное по своей привлекательности и достоинствам семейство. Нет, дом Куртениных был довольно обыкновенным домом»). Так же построено описание Антонины Петровны: подчеркнутая обыкновенность, воспринимающаяся даже как нарочитая из-за вставки в скобках – «(как по паспорту)» – соединяется с указанием на отличающую ее от прочих «неправильность» черт лица из-за ее косо́й брови, напоминающей и о Наташе Ростовской («Черноглазая, с большим ртом, некрасивая <...>»⁵), и, возможно, о Кате Локтевой из «Отцов и детей» с ее слишком большими руками. Впрочем, указав на эту черту, позволяющую выделить

⁴ Булгарин Ф.В. Иван Выжигин: В 4 т. Т. 3. СПб.: Типография Александра Смирдина, 1830. С. 113–114.

⁵ Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 4. М.: Художественная лит-ра, 1979. С. 52.

Антонину Петровну среди прочих и сделать ее главной героиней, повествователь спешит ее «снизить»: «<...> лицо приобретало некоторую несимметричность, которая любителю могла бы показаться пикантной». О Толстом напоминает и фамилия Ивин, однако особенное отношение Николеньки Иртеньева к братьям Ивиным и их притягательность для него отражается лишь в нелепой влюбленности Антонины Петровны в Виктора Ивина, но не в представлении о нем самого повествователя, который подчеркивает «обыкновенность» этого человека. Пожалуй, здесь можно согласиться с Л.Г. Пановой, полагающей, что, снижая толстовскую традицию, «Кузмин тестирует жизнеспособность “старой” прозаической традиции <...> в “новую” – модернистскую – эпоху»⁶.

Однако далее повествователь оставляет ироничный тон и, как кажется, начинает изображать мир в согласии с представлениями самой Антонины Петровны, придавая ему таинственность, странность, неправильность («<...> даже звезды казались осенними <...> Временами можно было подумать, что уже настала осень <...>») и, в противоположность совершенно «ясному», понятному описанию семьи Куртининых, добавляя неожиданные («<...> только неровно алеющие папиросы и вдруг освещенные губы около них казались еще более теплыми и уютными») или вызывающие недоумение детали («Земля была твердой и гулкой, особенно это было заметно, когда по ней стучали палкой»), изысканные, подчеркнута литературные сравнения («<...> нежные и *странные* звуки, слоено кто пересыпал серебряной лопаточкой стеклянные бусы, а они разбегались и сбегались, образуя еле уловимый, зыблющийся узор»). Впрочем, нарратор указывает на нарочитость этой изысканности, исправив в скобках слишком просто звучащую фразу на более «литературную»: «Можно было разобрать, что мужской голос поет (скорее страстно и тихо говорит нараспев)». Неожиданно для читателя реакция казалась бы «обыкновенной», понятной Антонины Петровны объясняется путано и темно, заставляя гадать, что все-таки было причиной ее настроения и не имеется ли в виду, что она его только изобразила, поняв, что именно такой реакции «требуется» обстановка: «Куртина пошла дальше, уже задумавшись, словно мечтая, при чем музыка, только что ею слышанная, вовсе не была причиной этого ее настроения. Антонина Петровна плохо поняла странные звуки, но думала, как оказалось, о них». Более того, ее мысли вдруг оказываются скрыты от повествователя: «<...> сказала она тихо, ни к кому, *по-видимому*, не обращаясь»; «ответила не тотчас и *будто* не то, что думала»; «с

⁶ Панова Л.Г. Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузмин – забытый провозвестник модернистской прозы // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 133.

Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузьмина «Косая бровь»

волнением, относившимся, *казалось*, вовсе не к разговору». Однако контраст этой таинственной романтической сцены с забавным диалогом как будто возвращает читателя в «реальность», которая тем не менее описана с опорой на другой литературный текст – «Ревизор» («Он брюнет или блондин?» – ср. у Гоголя: «Анна Андреевна. А собой каков он: брюнет или блондин?»⁷; «завиране» собеседника Антонины Петровны, который не имеет с Ивиным «ничего общего», но при этом учился с ним вместе, знает его лично, но понятия не имеет, какие у него волосы, и говорит о нем, что он «большой оригинал», похоже на завиране Хлестакова).

Во второй части рассказа снова происходит разделение взглядов героини и повествователя, который продолжает настаивать на «понятности» Антонины Петровны («<...> хотя понятие об этом таинственном Антонина Петровна имела очень обыкновенное, будучи, и вообще, девушкой обыкновенной»), показывать себя «всезнающим автором», который знает ее мысли и видит мир таким, какой он есть, то есть «обыкновенным», и неслучайно Ивин обладает подчеркнута невыразительной внешностью: «Был он брюнетом, довольно небольшого роста, с матовым лицом и правильными, невыразительными чертами». При этом сама ситуация все же воспринимается читателем как подчеркнута литературная, поскольку заблуждающаяся Антонина Петровна так сильно напоминает Татьяну Ларину и Марью Гавриловну Р** из пушкинской «Метели» («Одной минуты было довольно, чтобы понять, что это “он” <...>»; ср. «таинственный, интересный нелюдим <...>» и «гусарской полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с *интересной бледностью* <...>»⁸). При этом неоднозначность связи между дамой и Ивиным – «Кто она: сестра, любовница, жена?» – напоминает романтическое клише инцеста, отраженное в «Асе» Тургенева («<...> а вот это моя <...> – он запнулся на мгновение, – моя сестра <...>»⁹; «“Полно, сестра ли она его?” – произнес я громко»¹⁰).

Одновременно с этим читатель, как можно предположить, начинает подозревать, что финал рассказа будет вызывающим, неожиданным и совсем не литературным, каким он оказался, к примеру, в рассказе Кузьмина «Опасный страж» 1910 года: описание Ивина, данное в первой части, явно напоминало о самом Кузмине, любителе Дебюсси, сочетавшем интерес к модернистскому искусству с любовью к древнерусской религиозной культуре («Он, конечно, образованный человек, нелюдим и любит разные экстравагантности: то собирает иконы и всякий

⁷ Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 42.

⁸ Пушкин А.С. Метель // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. С. 71.

⁹ Тургенев И.С. Ася // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 152.

¹⁰ Там же. С. 162.

старый хлам, то ударится в модернизм, – только и говорит, что с последних французских музыкантах, чуть ли не о футуристах. И не то, что у него это случилось полосами, то одно, то другое. Нет у него все это как-то совмещается. Вообще – ненормал <...>») В связи с этим читатель может засомневаться в том, что молодой человек умолк и застыдился, потому что «так долго занимал собою внимание своей спутницы». И его смущение, и уверения, что у него с Ивиным нет ничего общего, и слова «Куртина смутно поняла, что он какой-то другой породы и что получить его любовь придется не без труда, кто знает, не бесполезного ли?» могут вызвать предположение, что в финале обнаружится гомосексуальность Ивина и Антонины Петровна останется ни с чем.

Когда Антонина Петровна проникает в дом к Ивину, повествователь снова будто теряет доступ к ее мыслям, и образ Антонины Петровны раздваивается: то ли она – чувствительная девушка, проникшаяся искренней любовью к неизвестной даме, то ли «ею руководила очень практическая и достаточно догадливая мысль – познакомиться с этой дамой, которая, очевидно, была очень близка Ивину, и проникнуть в «дом»; первая модель относится к «литературному», книжному поведению, вторая – к «обыденности». Эта неоднозначность сохраняется и дальше: «Куртина дернула за звонок, а сама побледнела <...>» (как будто «побледнеть» – это осознанное действие); «могла или не хотела отвечать ни на какие вопросы»; «Гостя скоро очнулась и, по-видимому, успокоилась <...>». Во всяком случае, ее поведение остается «книжным» («<...> и, вздрогнув, добавила: – Я совсем не знаю этой музыки») и высмеивается не только за счет того, что сталкивается с недоумением Зои Ивиной («К чему такая таинственность?»; «– Брат любит этот цвет. Это тоже – странно по-вашему?»; «Вы увидите, что он вовсе не такой бука и чудак, как вам кажется»; «<...> кто вас научил так смешно выражаться? “Трагедия в прошлом”»), но и за счет того, что практически всю сцену занимает нехарактерный для романтических текстов диалог, состоящий из коротких реплик и содержащий до сих пор не упоминавшиеся детали. Неслучайно тот, кто в первой части, где повествователь подстраивается под взгляд героини, был назван просто «молодой человек», здесь назван по имени – Петя Бобков, и, если раньше было неясно, где находится дача Куртиных, то здесь Зоя упоминает Саперный переулок, и оказывается, что все герои – петербургские жители. Однако, хотя литературным представлениям Антонины Петровны противопоставлена «реальность», сама сцена в целом литературна, поскольку напоминает о том, как Татьяна Ларина попадает в дом Онегина и читает

Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузьмина «Косая бровь»

его книги («Прощаясь с Зоей, записала их городской адрес, заглавия некоторых книг, которые заметила в шкафу <...>»)

В третьей части читатель, замечая откровенную насмешку в тоне повествователя, который изображает положение Антонины Петровны откровенно жалким и снова говорит о ней как о совершенно понятном существе («Она пылала любовью. Была счастлива, что видится с Ивиным, слушает, как он поет, разговаривает с ним»; «Куртина хотела сделаться женщиной со вкусом и быть достойной своего избранника, чтобы ничто не стояло между ними»), и, к тому же, помня о своем подозрении насчет Ивина, уверен, что эту «книжную» героиню ждет неожиданный для литературного текста финал. Однако финал насыщен аллюзиями на литературную традицию, поскольку объяснение Антонины Петровны и Ивина, понимающих друг друга, по сути, без слов, напоминает объяснение Кити Щербацкой и Левина. Единственное, что отклоняется от этой модели, причина, по которой Ивин решил жениться на Антонине Петровне: «Толчок любви дала мне ваша косая бровь». Однако само это отклонение от идеального литературного признания тоже литературно и является пародией на пушкинские сцены объяснения: Марья Гавриловна также прекрасно знает, что скажет Бурмин, но за обычными словами признания следует его рассказ, совершенно «переворачивающий» ситуацию; Татьяна Ларина ожидает от Онегина чего угодно, но не отповеди. Поэтому мы можем согласиться с А.А. Кобринским, называющим позицию Кузьмина «квазипушкинской»¹¹.

Таким образом, в рассказе «Косая бровь» можно усмотреть не только высмеивание главной героини, но и тему соотношения между литературой и жизнью: их противопоставление, уже привычное для читателя, выражающееся в том, что представления Антонины Петровны о жизни как будто не соответствуют действительности, обращается в финале, неожиданном и для героини, и для читателя, их соединением; в той «реальности», которая противопоставляется построенным по литературным законам «заблуждениям» героини, всякий раз просвечивает та или иная литературная модель, и когда читатель ожидает, что «реальность» выйдет за рамки литературы, она неожиданно для него остается в них: как писал В.Ф. Марков, в кузьминском рассказе «в конце происходит не то и не так; или, наоборот, ничего не происходит, хотя что-то и ожидалось; или же происходит и “то”, и “так”, но не “потому”»¹², и в данном случае сам этот

¹¹ Кобринский А.А. Кузьмин и Пушкин, или Кем и для чего мы совершен «Набег на Барсуковку»? // Кобринский А.А. О Хармсе и не только. СПб.: СПбГУТД, 2005. С. 209.

¹² Марков В.Ф. Беседа о прозе Кузьмина // Кузьмин М.А. Проза: В 12 т. Т. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. С. 14.

Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузьмина «Косая бровь»

неожиданный поворот подан как «обнаженный» знакомый читателю литературный прием обмана ожиданий. Такой поворот событий служит читателю напоминанием о том, что он читает как раз-таки художественный текст – рассказ «Косая бровь», весь построенный на сочетающихся и переплетающихся друг с другом разных литературных моделях.

Переплетение литературных моделей в рассказе М.А. Кузьмина «Косая бровь»

Библиография

Булгарин Ф.В. Иван Выжигин: В 4 т. Т. 3. СПб.: Типография Александра Смирдина, 1830.

Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 42–95.

Кобринский А.А. Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего мы совершен «Набег на Барсуковку»? // *Кобринский А.А.* О Хармсе и не только. СПб.: СПГУТД, 2005. С. 209–217.

Кузмин М.А. Косая бровь // Огонек. 1916. № 42. С. 2–8.

Кузмин М.А. Косая бровь // Кузмин М.А. Собрание сочинений. Т. 2: Бабушкина шкатулка. Пг.: Издание М.И. Семенова, 1918. С. 143–156.

Марков В.Ф. Беседа о прозе Кузьмина // Кузмин М.А. Проза: В 12 т. Т. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. С. 5–18.

Панова Л.Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузьмина: ребус с ключом // Русская литература. 2010. № 4. С. 218–234.

Панова Л.Г. Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузьмин – забытый провозвестник модернистской прозы // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 79–149.

Пушкин А.С. Метель // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. С. 63–75.

Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 4. М.: Художественная лит-ра, 1979.

Тургенев И.С. Ася // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 149–195.

Творение Нового мира в рассказе А. Платонова «Неизвестный цветок»

Екатерина Очкасова (образовательная программа «Филология»)

Мотив преодоления смерти, борьбы за продолжение жизни природы и космоса, по словам Баршта1, – один из основных мотивов всего творчества Платонова. Важность концепции создания Нового мира, преобразования отжившего прошлого закономерно следует из той историко-культурной и идеологической ситуации, в которой родился и жил автор – сын машиниста, слесаря, человека, дважды приставленного к награде «Герой труда». О своем вступлении в партию Платонов писал так:

В коммунистическую партию меня ведет наш прямой естественный рабочий путь. Трудно сказать, почему я ранее не вступил в партию: были какие-то полудетские мечты, которые ели зря мою жизнь, мешали глазам видеть действительный человеческий мир, я жалею об этом.

Кроме того, идея о возрождении и преодолении смерти, своеобразным образом повторяющая диалектическую триаду Гегеля, не просто воспринятую русскими философами, но и очень ценимую в идеологии коммунизма, также является одним из источников этой концепции создания Нового мира – на руинах старого. Тем не менее в «программных» произведениях Платонова – повести «Котлован» и романе «Чевенгур» – перерождение мира в новом, более совершенном виде, которого так ждет читатель с самого начала повествования, в конце концов не происходит: работы на Котловане приостанавливаются, а Чевенгур, должный стать идеальным «коммунистическим» городом, после нападения на него оказывается уничтожен. Оба текста заканчиваются смертью и разрушением, за которыми не следует никакого возрождения.

Однако в одном из последних своих рассказов «Неизвестный цветок», написанном в 1950 году, всего за год до смерти Платонова, автору как будто бы удается «завершить» это (говоря гегелевским языком) «восхождение» жизни, эту метаморфозу, в ходе которой жизнь, проходя через смерть, возрождается в новом, более полном и совершенном виде.

Так, с самого начала рассказа в его образной структуре выделяются два основных полюса, противопоставленных друг другу: живое и мертвое. Все пространство, весь мир природы, описанный в условной «первой» части рассказа, до встречи «маленького цветка» и девочки Даши, состоит из противостоящих друг другу элементов: травы и камней; сухости и влаги;

1 Баршт К. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб., 2000. С. 37.

2 Варламов А.Н. Андрей Платонов. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 53.

3 См. многочисленные конспекты Ленина, его комментарии и пересказы сочинений Гегеля.

Творение Нового мира в рассказе А. Платонова «Неизвестный цветок»

пыли, песка и черной, влажной почвы. Однако «элементов» неживого в начале текста оказывается больше, чем «элементов» живого; жизнь «маленького цветка» – не жизнь, а постоянное выживание, преодоление смерти, она как бы «дается» читателю в самом начале текста: «Жил на свете маленький цветок⁴», – и сразу же ставится в невозможные для существования условия, проверяется на прочность.

В этом контексте интересно указать на особое начало рассказа: перед читателем предстает картина неизвестного пустого пространства, «пустыря», о котором не знают ни люди, ни животные, где не растет трава – а только ветер, как «дедушка-сеятель», «гуляет»⁵ по нему. Так, очевидна аллюзия – едва ли не цитирование – на текст Священного писания о первом дне творения:

Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.
(Быт. 1:2)

Дух Божий, существующий еще до всякого творения, предстает в тексте в виде «ветра», а семена, которые он роняет как на «добрую землю», так и на «голый камень»⁶, – то же Слово, которым Бог творит мир. Таким образом, с первого же абзаца в тексте развивается не только мотив жизни, преодолевающей смерть, но и – через отсылки к тексту Библии – мотив творения Нового мира.

Кроме того, здесь кажется неслучайной и параллель с известной притчей о сеятеле, описанной у трех евангелистов⁷, а также авторское определение жанра этого произведения – «сказка-быль». Семя цветка, упавшее на «сухую мертвую глину»⁸, согласно тексту притчи, должно или не взойти вовсе, или умереть от восхода солнца. Тем не менее цветок не умирает, а приспособляется к такой жизни, будучи семенем, он раскрывает весь свой «потенциал», он живет вопреки всему. Следовательно, эта «сказка-быль» словно переписывает знакомый сюжет притчи и изменяет ход истории. Платонов не просто постулирует первенство и силу жизни – жить вопреки всему, он также переносит притчу о сеятеле в другую плоскость – теперь это не просто одна из «поучительных» историй, которые рассказывал Христос, чтобы донести самое важное; притча становится «сказкой-былью». Не лишая нарратив

⁴ Платонов А. Неизвестный цветок // Платонов А. Собраний сочинений: В 8 т. Т. 7: Сухой хлеб. М., 2012. С. 178. Здесь и далее цитаты из рассказа даются по этому изданию с указанием страницы.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ См.: Мф. 13:3-23; Мк. 4:3-20; Лк. 8:5-15.

⁸ Платонов А. Неизвестный цветок. С. 178.

Творение Нового мира в рассказе А. Платонова «Неизвестный цветок»

«нереального», автор, тем не менее, переводит его из области исключительно диалектической в область действительно существующего; он как бы спускает эту историю на землю и, тем самым, как мы увидим в конце рассказа, заявляет возможность построения Нового мира и преодоления смерти.

Помимо всего этого в первой части рассказа также важную роль играет мотив труда: именно благодаря усердию и терпению «неизвестному цветку» удастся оставаться живым:

Но он нуждался в этой жизни и превозмогал терпением свою боль от голода и усталости. Лишь один раз в сутки цветок радовался: когда первый луч утреннего солнца касался его утомленных листьев⁹.

Таким образом, оказывается, что только труд и личное усилие способны противостоять всепоглощающей смерти. Кроме того, здесь можно увидеть и мотив возрождения, данный через образ «луча утреннего солнца». Солнце, по словам Баршта, в поэтике Платонова является тем наивысшим абсолютным «добром», «источником энергии», который может противостоять всему злу на земле, даже самой смерти¹⁰; а значит, именно надежда на возрождение, воплощенная в вечном возрождении солнца, дает цветку силы на продолжение своего труда, на то, чтобы жить. Кажется, что здесь Платонов еще раз акцентирует внимание на возможности реального возрождения жизни из смерти, ведь сама природа, наиважнейший элемент в образной и, можно сказать, идеологической системе Платонова возрождается каждый день, а восход солнца – начало этого возрождения.

Условная вторая часть рассказа начинается с описания встречи девочки Даши и «неизвестного цветка». Если до этого пространство вокруг цветка было пустым, ненаселенным, а взгляд на цветок был исключительно объективным, то теперь вводится субъект, глазами которого читатель видит этот цветок. Интересно, что в конце первой части автор говорит о слепоте цветка:

Сам цветок, однако, этого не знал: он ведь был слепой и не видел себя, какой он есть¹¹.

Однако и девочка Даша никак не описывает цветок: она *слышит* его благоухание, говорит о его особенности:

⁹ Платонов А. Неизвестный цветок. С. 179.

¹⁰ Баршт К. Указ. соч. С. 129.

¹¹ Платонов А. Неизвестный цветок. С. 179.

*Даша никогда еще не видела такого цветка – ни в поле, ни в лесу, ни в книге на картинке, ни в ботаническом саду, нигде*¹².

Внешний вид «неизвестного цветка» дается читателю только объективно, «глазами автора», как бы извне пространства рассказа; в то же время постоянно говорится о чудесном запахе цветка: именно его слышит Даша и ее друзья, его разносит ветер по округе. Согласно книге Баршта, состояние слепоты в поэтике Платонова – это «указание на высокую степень энергетического истощения»¹³, которое, как пишет исследователь, необходимо для поддержания жизни природы, для проявления ее потенциала и, следовательно, для возрождения жизни. Значит, ни один из героев рассказа не обладает достаточным количеством «энергии», чтобы увидеть цветок – а это, как кажется, еще одно указание на несовершенство существующего мира, который необходимо перестроить.

С появлением в рассказе человека к тому чувству грусти и печали, которые автор приписывает цветку в начале текста, прибавляется и более сильное, эмоционально окрашенное чувство тоски – Даша встречает цветок, когда она грустит по матери. С одной стороны, здесь проявляется мотив отсутствия связи с родной землей, мотив оторванности, сиротства, тоски по дому, который, как пишет Баршт, также является маркером отсутствия «энергии», истощенности героев рассказа¹⁴; с другой стороны, именно благодаря чувству тоски девочка замечает «неизвестный цветок», происходит встреча, благодаря которой в конце рассказа рождается Новый, особый мир. Так, образ цветка связывается у Даши с образом матери, детства и дома:

*Даша вспомнила одну сказку, ее давно рассказывала ей мать. Мать говорила о цветке, который все грустил по своей матери – розе, но плакать он не мог, и только в благоухании проходила его грусть*¹⁵.

Эти воспоминания дают Даше силы, «энергию» на то, чтобы «открыться в мир»¹⁶, чтобы развернуться от своего письма, на котором сосредоточено все ее внимание, от личного – к общему, к природе, к миру вокруг нее. Как только этот «разворот» происходит, Даша сразу же проводит параллель между собой и цветком, таким образом приближаясь к миру природы, вновь обретая свои «корни».

¹² Там же. С. 180.

¹³ Баршт К. Указ. соч. С. 130.

¹⁴ Там же. С. 112.

¹⁵ Платонов А. Неизвестный цветок. С. 180.

¹⁶ Баршт К. Указ. соч. С. 108.

Кроме того, важно отметить образ цветка в романтической традиции – в сказке Новалиса «Гиацинт и Розенблум» или во сне главного героя романа «Генрих фон Офтердинген» – образ голубого цветка является символом другого, лучшего мира, ответом на все вопросы, воплощением истины¹⁷ (интересно, что похожая функция образа цветка встречается у Платонова в рассказе «Цветок на земле»¹⁸, однако мотив возрождения мира там никак не проявляется), герои отправляются на поиски цветка, испытав чувство тоски, томления. То же самое чувство тоски по дому заставило Дашу обратить внимание на цветок – а значит, благодаря тоске стало возможно возрождение мира.

Важный образ солнца, который уже встречался в начале рассказа, непрямо проявляется и в эпизоде встречи Даши и цветка: Даша целует цветок в светящуюся головку точно так же, как первые солнечные лучи касаются его «утомленных листьев». Значит, девочка Даша в этот момент «перенимает» на себя функции солнца: теперь она оказывается носителем того добра, той высшей силы, которая способна противостоять смерти.

Во второй части рассказа получает свое основное развитие и мотив труда, а вместе с ним и образ пионеров как молодых строителей нового (коммунистического) мира. Пионеры, которых приводит с собой Даша, продолжают труд цветка и делают то, что не под силу ему самому: они изменяют качество почвы:

*Они хотели, чтобы и на пустыре земля стала доброй. Тогда и маленький цветок, неизвестный по имени, отдохнет, а из семян его вырастут и не погибнут прекрасные дети, самые лучшие, сияющие светом цветы, которых нету нигде*¹⁹.

Таким образом, если проводить параллель с евангельской притчей, в этом рассказе человек оказывается сильнее случайности, зерно в каком-то смысле становится сильнее сеятеля, а человек – сильнее Бога и божественной предопределенности: человек сам способен изменить обстоятельства, он не следует установленному порядку как покорный раб, а берет на себя работу Солнца и Творца и изменяет мир вокруг себя – не «словом», как будто бы бездейственным, но Трудом, тяжелой, терпеливой работой.

Вторая часть рассказа заканчивается с отъездом Даши и наступлением осени. Автор акцентирует внимание читателя на смене сезонов, таким образом еще раз показывая

¹⁷ Несомненно, эта коннотация образа была известна в России 1950-х годов: во-первых, уже существовал перевод романа Новалиса, во-вторых, на сцене МХТ в 1908 году была поставлена пьеса Метерлинка «Синяя птица», заимствовавшая ту же романтическую традицию синего-голубого цвета.

¹⁸ Платонов А. Цветок на земле // Платонов А. Собраний сочинений в 8 т. Т. 7: Сухой хлеб. М., 2012. С. 122–126.

¹⁹ Платонов А. Неизвестный цветок. С. 181.

циклическость мира и, тем самым, заявляя возможность создания Нового мира, возродившегося из пепла. Так, спустя год Даша вновь приезжает на «пустырь», где она встретила цветок; она как бы завершает годичный цикл, вновь оказываясь на том же месте в то же – циклически – время.

В последних абзацах третьей части рассказа завершается метаморфоза: глазами Даши читатель видит возрождение жизни из смерти, завершение «восхождения» мира, жизни к новой, абсолютной ступени существования. «Неизвестный цветок» погиб, но на его месте вырос Новый цветок, «такой же точно, как тот старый цвет, только немного лучше его и еще прекраснее»²⁰; однако именно «неизвестный» цветок дал начало этому возрождению, именно его борьба и его труд, а также деятельность человека, внимательного к природе и миру вокруг себя, сделали возможным невозможное, то, что не удалось героям «Котлована» и «Чевенгура», – они смогли возродить жизнь, создать Новый мир и дать надежду на светлое будущее.

Кроме того, интересно, что читатель «наблюдает» цветок семь раз: вся первая часть – описание цветка; диалог Даши и цветка; четыре дня работы пионеров вокруг цветка; и прощание Даши с цветком. На следующее лето, когда Даша вновь оказывается на «пустыре», читатель видит не сам цветок – а его потомка, Новый цветок. Таким образом, можно сказать, происходит завершение седьмого дня творения: когда Земля будет досоздана, когда неделя творения завершится, и Творец «проснется», продолжая «свои дела»²¹, тогда завершится несовершенство, тогда мир проснется от смерти, от несовершенного бытия – и наступит Новая жизнь. Таким образом, автор еще раз акцентирует внимание на всемогуществе человека, на том, что Новый человек (в данном случае девочка Даша и ее друзья-пионеры) может взять на себя функции Солнца и Творца, может стать носителем высшего Добра и самостоятельно изменить мир.

Библиография

Барит К. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб., 2000.

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Моск. Патриархия, 1988.

Варламов А.Н. Андрей Платонов. М.: Молодая гвардия, 2011.

²⁰ Там же. С. 182.

²¹ И благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в онный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал. (Быт. 2:3)

Творение Нового мира в рассказе А. Платонова «Неизвестный цветок»

Платонов А. Неизвестный цветок // Платонов А. Собраний сочинений: В 8 т. Т. 7: Сухой хлеб. М., 2012. С. 178–182.

Ключ к разгадке сущности человеческого духа

Полина Кочина (магистерская программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»)



Язык – одно из самых привычных, но вместе с тем одно из самых неоднозначных явлений в нашей жизни. Его происхождение и устройство по сей день вызывает множество вопросов, на которые трудно дать точные ответы. Поэтому порассуждаем вслед за Г. Шпетом, проанализировавшим в своем труде «Внутренняя форма слова» важнейшие тезисы Гумбольдта о языке. Попытаемся разобраться в связи языка с человеческим духом и доказать, что язык – вернейший ключ к пониманию его сущности.

Язык и народный дух

В наши дни ни у кого не возникает сомнений в том, для чего человеку нужен язык. В первую очередь язык для нас – инструмент. С помощью него мы делимся

своими мыслями, расспрашиваем, просим, объясняем. Другими словами, язык – это средство коммуникации.

Хорошо ли, плохо ли, но в целом мы понимаем друг друга: обмениваемся идеями, делимся впечатлениями, отвечаем на вопросы и выполняем просьбы. Но на одном ли языке мы общаемся? Не задумываясь, можно ответить: да, если разговор ведется на русском, английском, немецком или любом другом языке, знакомом всем участникам разговора. Так ли это? При более вдумчивом рассмотрении языков оказывается, что одно и то же предложение или даже слово может быть понято по-разному даже носителями одного и того же языка. Отсюда многочисленные недопонимания, противоречия и разногласия. А сколько существует самых

разных интерпретаций одного и того же художественного произведения! Казалось бы, исследователи читают одну и ту же книгу, написанную одними и теми же словами, но сколько разных смыслов они в ней находят...

Очевидно, что если даже носители одного языка не всегда совпадают в понимании одной и той же фразы, сколько различий скрывается в словах, которые считаются эквивалентными в разных языках! Например, анализируя русскую литературу, филологи отмечают невероятную сложность передачи средствами другого языка концепта тоски. Несмотря на существование синонимичных слов в других языках, русское понятие, скрывающееся за словом «тоска», имеет свое уникальное значение, слишком сложное и многогранное, чтобы полноценно передать его одним иноязычным словом.

Откуда произошли такие различия? Почему далеко не всегда можно поставить знак равенства между словом и его иностранным аналогом? Почему переводчик никогда не будет довольствоваться двуязычным словарем и обязательно будет обращаться к толковому?

Слово – это знак, за которым скрывается предмет, явление, понятие. Каждый из нас в силу индивидуальных различий в восприятии мира видит его немного по-разному. Если представители одной национальности успешно приходят к единой договоренности о том, как обозначать то или иное понятие, о котором они имеют достаточно сходное представление (и то, заметим, не всегда: даже в одном языке одному понятию может соответствовать несколько синонимичных слов), то для представителей разных национальностей знаки, соответствующие одному и тому же понятию, вряд ли будут совпадать.

В силу культурных различий мы видим одно и то же немного по-разному. Русский человек использует слово «дом», говоря, как о любом здании, так и о месте, где он живет, о домашнем очаге. Очевидно, русский менталитет устроен так, что разграничивать эти два понятия не так важно. Напротив, для англичанина одного слова для обоих понятий будет недостаточно: в первом случае он скажет “house”, во втором “home”. Понятие home имеет большое значение в английской культуре – это и родина (homeland), и семья, домочадцы, и личное пространство, оберегаемое человеком. Англичане бережно сохраняют этот концепт дома в своем языке: вспомним хотя бы пословицы “**East or West – home is best**”, “An Englishman's home is his castle”, “There is no place like home”. Слово home имеет ощутимую культурную и эмоциональную нагрузку, house остается нейтральным. Русский переводчик может передать оба слова русским словом «дом», но далеко не всегда оно будет полноценным эквивалентом английскому слову.

Этот пример наводит нас на мысль о том, что изучение языка может стать ключом к пониманию национального менталитета, иначе говоря, «народного духа», о котором рассуждали многие видные ученые: Г. Гегель, Х. Штейнталь, М. Лацарус, В. Вундт... Понятие национального духа может быть определено и истолковано по-разному. В него вкладывают религиозные представления народа, его философское мироощущение, психологические особенности, национальное самосознание. В любом случае, речь идет о некоей коллективной индивидуальности. На первый взгляд это звучит, как оксюморон, но на деле означает лишь совокупность общих для представителей того или иного народа черт характера, типичного для них образа мышления и поведения, разделяемых ими убеждений и привычек. Именно эти характерные особенности народа создают его неповторимый портрет, который угадывается в той или иной степени в любом из его представителей. А отражение этого портрета мы найдем в культурном наследии нации, одним из важнейших компонентов которого, безусловно, является язык.

Особенности национального сознания можно обнаружить в лексическом составе языка, его грамматических категориях, закономерностях построения высказываний. Можно привести множество языковых примеров, демонстрирующих различия в языковом сознании разных народов. Так, в тайоре, одном из коренных австралийских языков, нет слов, обозначающих «право» и «лево», поскольку аборигены для ориентирования в пространстве пользуются сторонами света. Даже приветствие на этом языке будет звучать не как «Здравствуйте!» или «Добрый день», а «В какую сторону вы идете?», и ответить на это приветствие можно, только точно обозначив свое направление. Носитель французского языка представляет хронологическую последовательность событий слева направо, носитель арабского – справа налево. Выходит, что время «течет» для них в прямо противоположные стороны. Само выражение категории времени также может различаться в разных языках: в гренландском языке не маркируется будущее время, а в китайском глаголы вообще не изменяются по временам. На лексическом уровне стоит вспомнить, например, различия в наименовании цветов: прилагательным «синий» и «голубой» в русском языке будет соответствовать английское “blue”, и носитель английского языка не делает различия между этими двумя цветами. Также изучающий иностранные языки не может не заметить разницу в принадлежности существительных к тому или иному грамматическому роду. Для носителей немецкого языка солнце – слово женского рода, для носителей французского языка – мужского. Подсознательно они приписывают солнцу

женские и мужские характеристики, в то время как для носителя русского языка солнце останется без гендера.

Различия между языковыми системами разных народов налицо, но возникает вопрос: что же первично? Отражается ли специфика мировосприятия нации в языке? Или строение языка обуславливает национальное сознание?

Безусловно, структура языка первоначально подстроилась под определенные представления народа, его логику. Но в дальнейшем в процессе мышления и общения представители этого народа будут действовать в рамках именно этого языка, подсознательно отталкиваясь от его структуры. Так, например, говоря о каком-либо происшествии, носитель английского склонен упомянуть того, по чьей вине оно произошло. Он скажет: «Мария разбила вазу». А традиции испанского языка заставят говорящего сказать: «Ваза разбилась», не называя агента этого действия. Исходя из этого, можно утверждать, что английский язык предрасполагает его носителей к большей ответственности, тогда как испанский позволяет абстрагироваться, отдалиться от ответственности за случившееся. Таким образом, устройство языка будет неизбежно влиять на построение логических суждений и формирование отношения к предметам и событиям.

Язык и идея

Интересно обращение Г. Шпета в его работе «Внутренняя форма слова» к идее В. Гумбольдта о том, что язык – это «такая форма воплощения духа и идеи, без существования которой для нас не было бы ни духа, ни идеи». Анализируя этот тезис, Шпет выясняет, что, по Гумбольдту, язык – это форма порождения и сообщения идей¹. Согласиться с этим сразу непросто, ведь далеко не всегда наши идеи приходят к нам в форме слов и, тем более, законченных предложений. Часто идея зарождается в виде мимолетного, неуловимого образа, ощущения, фантазии – поначалу мы не всегда сможем ее сформулировать. Однако если такое подсознательное ощущение идеи перейдет на уровень сознания, оно не замедлит принять словесную форму: мы начнем обдумывать ее, и она обратится в нашу внутреннюю речь. Пожалуй, только тогда она и станет законченной идеей – лишь вербализуя нашу идею, мы полноценно осмысливаем ее. Можно сравнить это осознание идей с формированием вкусовых

¹ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. С. 33.

предпочтений человека: поначалу он подсознательно выбирает что-то, к чему имеет склонность, а затем про себя замечает: «Это мне нравится, потому что...», и впредь он будет делать сознательный выбор, который сможет обосновать.

Как только мы захотим поделиться идеей, мы передадим ее посредством языка, поскольку мы не способны поделиться ей никаким другим способом. Лишь люди, обладающие чрезвычайно схожим опытом, складом ума и представлением о мире, способны интуитивно почувствовать, угадать идеи друг друга, когда они «витают в воздухе». Не обладай люди речью – наиболее совершенным инструментом для обмена идеями, – они оказались бы ограничены своим внутренним миром и были бы гораздо менее взаимосвязаны друг с другом духовно. Следовательно, и формирование народного духа было бы невозможно (ведь он складывается из накопленных за многие столетия идей), что заставляет нас полностью согласиться с гумбольдтовской идеей о том, что без языка не было бы ни идей, ни духа.

Шпет идет еще дальше, рассматривая сам язык не только как социальное явление и психофизический процесс, но и как собственно идею, не только как продукт, но и «как производство, как энергию»². То есть, если мы уйдем от взгляда на язык как на инструмент для передачи идей или на зеркало, в котором мы можем их рассмотреть, мы можем говорить о языке как о самостоятельной идее, принципе, понятии. Здесь Шпет призывает нас отвлечься от психофизических процессов и фактов речи и обратиться к языковому сознанию, которое входит в «общую структуру сознания». Гумбольдт прибегает к термину «энергейя» по отношению к языку; Шпет раскрывает его при помощи понятия духовной деятельности. Как форма духовной деятельности язык заложен в природу человека.

Добавим: каждый из нас – языковая личность, и язык, которым мы владеем, является частью каждого из нас. (Если мы владеем несколькими языками, то обладаем не одной, а несколькими языковыми личностями, сосуществующими одновременно.) Язык – неотъемлемая часть и форма нашего сознания, как индивидуального, так и коллективного, народного. И духовная деятельность человека неотделима от языка.

Единство внешней и внутренней формы

В связи со взглядом на язык как на идею невозможно не упомянуть еще один важный мотив, который затрагивает Шпет в своем анализе философии Гумбольдта, а именно сопоставление

² Там же. С. 35.

языка с искусством. С одной стороны, между ними можно усмотреть сходство: оба создаются благодаря деятельности духа. С другой стороны, согласно Гумбольдту, язык является скорее творением рассудка, а искусство есть «дело и функция воображения». Что же важнее в языке и в искусстве, этих результатах объективации духа - рассудок или воображение? Гумбольдт видит здесь противоречие: самодеятельность и свобода ограничиваются реальными условиями. Однако Шпет возражает, что воображение и разум, равно как случайность и необходимость, внешняя и внутренняя формы, «образ» и смысл не являются противоречием. Согласимся ли мы с ним?

На наш взгляд, язык является полноценным продуктом творчества, как и любое произведение искусства – литературное, музыкальное или любое другое. Он воплощает в себе представления людей о вещах, явлениях, понятиях, облекая их в форму слов подобно тому, как композитор облекает свои эмоциональные переживания в мелодию, а писатель передает свои мысли через сюжет романа. Однако здесь мы говорим о коллективном творчестве. Язык – порождение воображения народа, «продукт» народного духа. Но говорить о нем как о создании, «продукте», было бы невозможно, если бы он не имел материальной формы. Представления, понятия, образы запечатлены в словах. И хотя слова – лишь оболочка, внешняя форма, в которой дух выражается при помощи звуков, не связанных с ним напрямую, иной способ воплощения духа пока трудно себе представить.

Слово, по Шпету, заключает в себе двойное единство: звука и понятия. Отделять звук от понятия не следует, поскольку слог или связь слогов становится словом, то есть знаком отдельного понятия, лишь тогда, когда он содержит значение. Границей образующей самодеятельности языка Шпет называет объем слова. Безусловно, словотворческие способности языка не безграничны, однако язык вряд ли смог бы обрести четкую форму, не будь он ограничен существующим набором звуков, их сочетаемостью, а, следовательно, и допустимым объемом слова.

Пожалуй, наиболее уместно в данном случае сравнение языка с поэзией. Поэтическое произведение содержит в себе прежде всего эстетическую информацию, то есть такой вид информации, который передает чувства, возникающие от оформления ее самой. Текст стихотворения – и средство передачи информации, и собственно ее объект. Красота стихотворения не только в образе, который оно передает, не только в вызвавшем его настроении

³Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. С. 63.

⁴Там же. С. 19.

или эмоции, но и в том, как оно организовано: в его размере, рифмах, в использованных автором выразительных средствах – метафорах, эпитетах и пр. Язык же содержит в себе сознание народа, отраженное в словах, но народный дух также живет в языке, т.е. язык является и средством выражения человеческого духа, и частью самого человеческого духа. Таким образом, признаем в языке единство формы внешней и формы внутренней, как признаем единство звучащей мелодии и эмоциональным переживанием, воплощенном в ней.

Языковая форма

Одним из не до конца проясненных Гумбольдтом аспектов в отношении языка Шпет называет место внутренней формы в живой структуре слова. Языковая форма, выясняет Шпет, это не отвлеченный элемент языка и не случайное его эмпирическое проявление, а язык «в своей действительной сущности»⁵. Язык не стабилен, он постоянно изменяется и развивается именно потому, что является энергией, работой человеческого духа. Поскольку эта работа производится некоторым единообразным способом, появляются и языковые формы, то есть конкретные принципы, образующие язык. Их следует рассматривать как приемы, способы осуществления духовной энергии. Поэтому Гумбольдт, а вместе с ним и Шпет, призывают не рассматривать форму языка как грамматическую форму или законы словосочетания, или словообразования (что было бы упрощенным взглядом на язык, подходящим лишь для элементарных учебных целей), а применять это понятие по отношению к образованию «основных слов», что поможет познанию сущности языка.

Согласимся с этим утверждением и добавим, что язык в принципе не следует рассматривать как нечто статичное, неизменное. Как уже было сказано выше, язык, будучи частью человеческого духа, живет и постоянно изменяется, как постоянно изменяется человеческий дух. Эту динамичность развития языка мы можем наблюдать в изменениях лексического состава языка (он обогащается новыми словами и отвергает старые), в изменении значений слов (что отражает изменения в представлениях народа о понятиях, обозначенных этими словами), в фонетических и грамматических изменениях. В отношении языка будет не очень справедливо говорить о законах: структура языка не продиктована свыше и не несет принудительный характер. Правильнее было бы говорить о языковых закономерностях, то есть наиболее удобных

⁵ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. С. 60

для человеческого духа способах существования и самовыражения. Итак, не будем отделять форму от содержания – отношения между ними переходящие, как выясняет Шпет, и то, что в одном случае считается формой, в другом случае может оказаться содержанием – и не будем определять для языковой формы законы и рамки: в ней «живет» человеческий дух, который действует свободно в своем поиске наиболее ясного и верного пути самовыражения.

Речь и душа

Наконец, если до сих пор в разговоре о языке и человеческом духе мы обращались в основном к духу народа и национальному мировоззрению, возникает вопрос: можно ли в языке найти индивидуальные проявления человеческой души? Иначе говоря, может ли язык помочь разобраться в душе не целого народа, а отдельного человека?

Ответим: язык – нет, а речь – да. Подобно тому, как язык облекает народный дух и общенациональные представления о предметах и явлениях в слова, речь помогает человеку выражать свои идеи с помощью этих слов. Речь каждого человека индивидуальна, неповторима. Каждый человек наделен речевыми особенностями: уникальным голосом, специфическими интонациями и произношением; каждый подбирает наиболее подходящие его душе слова; для каждого характерна своя манера построения фраз, свой способ формулирования и изложения мыслей. Если бы мы захотели заглянуть в душу какого-нибудь человека, возможно, лучшее, что мы могли бы сделать, – это тщательно проанализировать его речь.

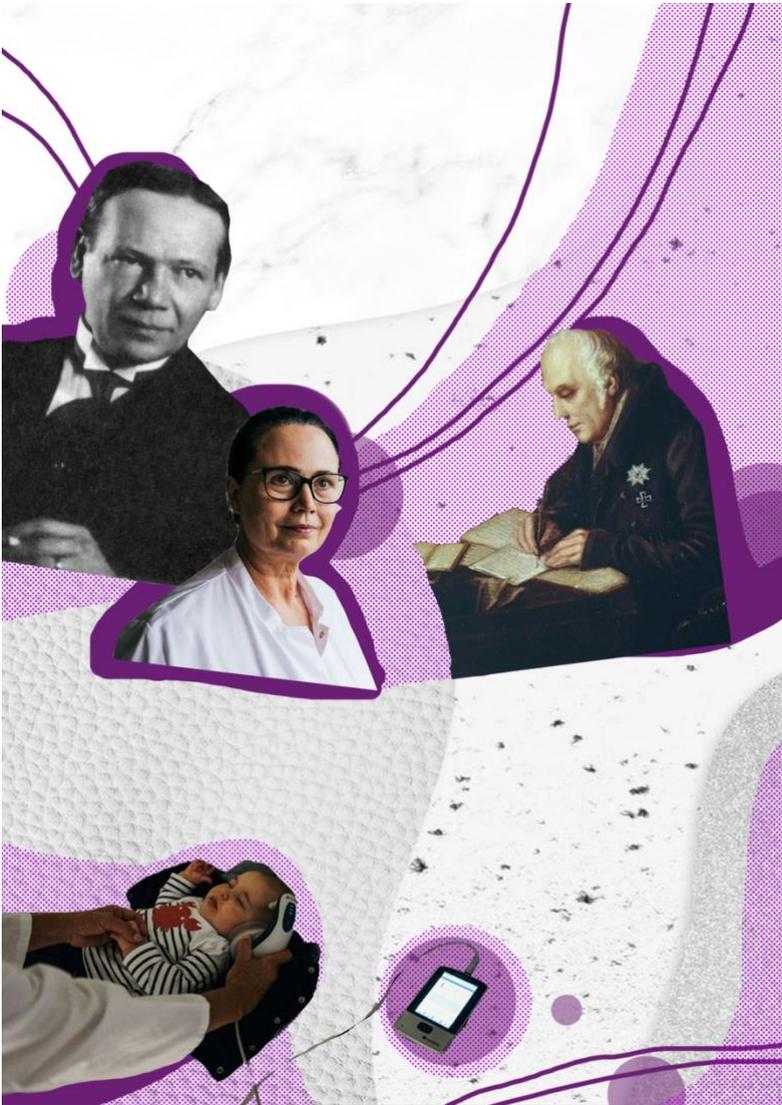
Подведем итог нашим размышлениям. Мы разобрались в том, что язык - не просто форма или инструмент для коммуникации, а энергия, идея, живой организм. Язык дает нам ключ к пониманию народного духа, речь – к пониманию человеческой души. Таким образом, мы приходим к выводу: через язык можно проникнуть в сущность человеческого духа, внимательно изучая слова в единстве их внешней и внутренней форм.

Библиография

Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006

Иностраный язык как родной: реальность или утопия?

Мария Комракова (образовательная программа «Иностранные языки и межкультурная коммуникация»)



Язык – это неотъемлемая часть любой культуры, его достояние и предмет гордости. Вопросы о том, где он берет свое начало и как развивается, волновал не одно поколение философов и языковедов. Вильгельм Гумбольдт, один из основоположников лингвистики как науки, считал, что развитие языка напрямую связано с образованием национального духа. Что есть этот дух? На данный вопрос немецкий философ не дал четкого ответа. В своей работе «Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта» выдающийся русский философ Густав Шпет, опираясь на идеи вышеупомянутого лингвиста, исследует язык как орган внутреннего духовного мира человека и делает попытку обозначить связь между

языком и национальным духом.

Связь духа и языка сначала может показаться сомнительной. На современном этапе развития языкознания мы понимаем язык как сложную систему знаков, в которой действуют определенные правила. Кажется, что в языке уже нет никакой загадки, а выучить новый язык в современных условиях глобализации не представляет никакой трудности. Количество языковых школ растет, и все они привлекают нас возможностью заговорить на иностранном языке как на родном за довольно короткий промежуток времени.

Так ли все просто? Те, кто уже давно изучают иностранные языки и даже преподают их, наверняка замечали, что, несмотря на знание большого количества лексики, владение

Иностранный язык как родной: реальность или утопия?

грамматическими правилами и постоянную практику, освоение языка до уровня носителя кажется чем-то недостижимым. Здесь речь идет не о перфекционизме, не о вечном желании стать лучше, просто отсутствует некая интуиция, знание на чувственном уровне, что правильно, а что нет, та самая связь, которая есть у нас с нашим родным языком. Можно сделать вывод, что язык — это не просто семиотическая система.

Густав Шпет, беря за основу труды Вильгельма Гумбольдта, указывает в своей работе, что язык происходит из глубины человеческой природы. Это не просто правила словосочетания или словообразования, язык — это нечто большее. В любом языке всегда заключается мировоззрение нации. Любое слово, как двусторонний знак, единство означающего и означаемого, «есть отпечаток не предмета самого по себе, а образа, произведенного этим предметом в душе»¹. А значит неизбежно проявление некоторой субъективности, которая для конкретной нации зачастую является однородной. Каждый народ оказывается в некотором круге, границы которого определены именно языком. Выйти из этого круга можно, лишь перейдя в другой.

Получается, что при изучении иностранного языка даже самый точный перевод иностранного слова не сможет вызвать в нашем сознании тот образ предмета или явления, который был изначально в нем заложен. Образ в душе иностранца не совпадет с нашим образом несмотря на то, что мы говорим об одном и том же предмете. Даже близкородственные языки не совпадают по количеству понятий определенного рода, например, понятий философского или религиозного характера. Вероятность того, что образ, вызванный в нашем сознании иностранным словом, у которого нет эквивалента в нашем родном языке, совпадет с образом в сознании носителя этого языка, ничтожна мала. Это одна из причин, по которой между представителями разных культур возникают всевозможные недопонимания.

Если развить мысль о том, что одно и то же слово вызывает разные образы в сознании людей, то становится ясно, что даже в рамках одной нации каждый индивид пользуется своим уникальным языком, свойственным его собственному духу. Тогда возникает вопрос о том, как индивиды понимают друг друга и как сохраняется единство языка нации. Ведь единство языка априори предполагает соответствие образов, вызванных словом в сознании представителей данной нации. Густав Шпет объясняет это соответствие так: «Люди понимают друг друга... потому, что они касаются одного звена в цепи чувственных представлений и внутреннего

¹ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М.: КомКнига, 2006. С. 16.

Иностранный язык как родной: реальность или утопия?

порождения понятия, касаются той же струны своего духовного инструмента...»². Еще в период развития языка, у представителей определенной нации появляется потребность в описании различных функций или характеристик какого-либо предмета или явления. Набор этих критериев уникален для каждой нации, а значит, и используемые понятия будут различаться от народа к народу. Со временем связь между созданными понятиями и идеями, которые скрываются за ними, закрепляется в сознании людей и в самом языке, а все слова приобретают общее значение для всех индивидов в пределах одной культуры.

Не только в наличии или в отсутствии конкретных понятий проявляются особенности национального языка. Грамматические формы также способны многое сказать о природе национального духа. Простор мысли может быть ограничен бедностью форм, что не позволит говорящему выразить всю глубину того, что он чувствует, видит, знает. Развитость грамматических форм напрямую зависит от развитости идей в данном народе, а значит, обогащение языка будет происходить в основном посредством образования новых идей. Неудивительно, что именно в период развития литературы в языке происходит основной прорыв и становление. Художники, пытаясь облачить свои чувства и мысли в идеальную форму, прибегают к различным изобразительно-выразительным средствам, и тогда уже привычные для национального языка слова начинают приобретать особую эстетическую функцию. Происходит поэтизация языка, а все большее количество слов приобретает дополнительные качества и смыслы, появляются новые понятия. Шпет сравнивает процесс образования языка с кристаллизацией. «Язык возникает подобно кристаллу в физической природе, это — постепенное, но закономерное образование»³. Чтобы лучше понять данную аналогию, следует вспомнить, как образуются кристаллы. Кристаллы изначально представляют собой жидкое вещество или газ, и лишь затем, при соблюдении конкретного условия – понижение температуры до определенного уровня – частицы начинают группироваться в пространственную решетку. Так и наши идеи, изначально являясь чем-то неоформленным в нашем сознании, при условии достаточного развития языка могут принимать грамматическую форму и становиться чем-то реальным, доступным для восприятия других. Со временем количество частиц, подверженных кристаллизации, увеличивается, а сам кристалл постепенно растет. Так и язык, подобно

² Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: КомКнига, 2006. С. 26.

³ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: КомКнига, 2006. С. 26.

Иностранный язык как родной: реальность или утопия?

кристаллу, обрастает все новыми и новыми понятиями, находясь при этом в вечном движении, и никогда не останавливаясь в развитии.

Стоит также отметить, что влияние идей на язык не является односторонним процессом. Развитие языка, в свою очередь, также влияет на развитие нации. Идеи, оформленные в слова, находят отклик в душах и стимулируют образование новых идей, что приводит к дальнейшему развитию национального духа. Именно язык, обретая письменный вид, помогает передавать знания от поколения к поколению, а развитие любой науки возможно только при условии накопления знаний.

Из вышесказанного следует, что освоить иностранный язык так, как если бы он был родным для нас, не представляется возможным в силу того, что системы понятий в разных языках не тождественны. Кроме того, несоответствие на уровне грамматических форм не дает нам возможности выразить те особенности мышления, которые свойственны именно нашей нации. Внутреннее чувство языка у представителей разных наций никогда не совпадет. Даже когда мы используем иностранное слово, обозначающее известный нам предмет или явление, в нашем сознании все равно будет возникать образ, навеянный нашим национальным духом, ведь все предметы и явления уже имеют отпечаток в нашем сознании, и этот отпечаток напрямую связан с нашим первым языком, тем языком, через который мы изначально познавали этот мир.

Кроме внутреннего чувства представителей разных языковых общностей отличают также особенности в системе артикуляции звуков. Наша речь, наш природный дар, который отличает нас от остального животного мира, вместо того, чтобы объединять народы, проводит между ними различия. Несмотря на то, что все люди обладают одинаковым артикуляционным аппаратом с самого рождения, а их языки, голосовые связки и небла ничем не отличаются, наборы используемых звуков уникальны для каждой нации. Так, например, в некоторых африканских языках распространены щелкающие звуки, а в языке *силбо гомеро*, одном из диалектов испанского языка, согласные звуки произносятся со свистом, что не свойственно больше ни одному языку мира. Когда мы учимся говорить на языке, мы используем только конкретные звуки, при этом тренируются лишь некоторые мышцы, и полностью бездействуют другие. Из поколения в поколение мы передаем свои нормы произношения, даже в звуках закрепляя наш национальный дух и нашу уникальность. Отсюда возникают определенного рода трудности при изучении иностранных языков. Так, китайцы с большим трудом произносят несколько согласных подряд в русских словах, а русские игнорируют разницу в тональности. Интересно, что к ритму,

Иностранный язык как родной: реальность или утопия?

тону, интонации и громкости нашего языка мы привыкаем еще в утробе матери. Группа ученых из Франции и Германии под руководством антрополога Кэтлин Вермке выяснила, что у младенцев из разных стран отличается тональность крика. Было установлено, что в Германии младенцы начинают плакать на высоких тонах и заканчивают низкими, что соответствует нисходящей интонации при произношении немецких слов, а во Франции младенцы, наоборот, повышают тональность крика, что свойственно восходящей интонации в словах французского языка. Освоить фонетику иностранного языка можно, но только в раннем возрасте, пока наш речевой аппарат еще не сформировался окончательно, но за подобными экспериментами кроется опасность, так как у ребенка могут возникнуть трудности с артикуляцией звуков родного языка.

Рассмотрев внутреннюю сторону языка, его связь с нашим мировоззрением и национальным духом, а также его материальную форму, выраженную через уникальный набор звуков, можно сделать вывод, что понять язык и использовать его во всем объеме и совершенстве способна только та нация, которая развивалась вместе с этим языком, чьи идеи повлияли на становление этого языка и чьи дети с самого рождения познают мир через этого язык. Это не значит, что в изучении иностранного языка нет смысла, наоборот, иностранные языки помогают понять дух других наций и осознать свою уникальность, а в современных условиях межкультурного общения их знание становится жизненной необходимостью. Однако не следует гнаться за недостижимым идеалом, тем заветным уровнем носителя, о котором грезят почти все, кто изучают иностранные языки. Нужно понимать, что мы другие, у нас свой дух и свое мышление, мы сформированы другим языком. Наш язык прекрасен, и им нужно гордиться.

Библиография

Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: КомКнига, 2006.

Сетевое издание «Сайт VokrugSveta.ru». Родная речь в материнской утробе 06.11.2009 (<http://www.vokrugsveta.ru/news/7811/>). Просмотрено: 09.11.2019.

Авторам:

рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы

1. Оформление сноски

- Сноска ставится перед знаками препинания.

Пример: Главным источником, как писал драматург, был Аммиан Марцеллин.

2. Описание книги одного или нескольких авторов

Автор (ФИО). Заглавие книги. Город: Издательство, год издания.

Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук. М.: Изд-во «Лабиринт», 2000.

Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Соавторы перечисляются через запятую:

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996.

- Между фамилией и инициалами – пробел(ы); ФИО автора *курсивом*
- Место издания указывается сокращенно, после сокращения ставится точка

М. (Москва)

СПб. (Санкт-Петербург)

Л. (Ленинград)

Другие города полностью

- При двойном (тройном) месте издания – через ;

М.; Л.

Toronto; Amsterdam; New York

- Если дается название издательства, то после места издания ставится двоеточие; после названия издательства ставится запятая (**М.: Искусство, xxxx.**) Если есть слово «Изд-во», то название – в кавычках, если нет, то без:

М.: Искусство, 1999.

М.: Изд-во «Искусство», 1999.

- Если названия не дается, то после места издания ставится запятая (**М., xxxx.**)
- После указания года ставится точка.
- Указание конкретной страницы (с пробелом): **С. 000** или **С. 000–000.**

3. Для иноязычных книг:

- Фамилия, инициалы (как и для «кириллических» авторов)

Terras V. Reding Dostoevsky. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Montaigne M. de. Essais. Paris, 1907.

- Места (города) издания – полностью:

Toronto; Amsterdam; New York

- **основные сокращения**

Том (Т.) = Vol. (Volume) (англ.); T. (tom(e)) (англ., фр.); Bd (Band) (нем.)

Часть (Ч.) = Part (англ.); Partie (фр.); Teil (нем.)

Номер (№) – в русской библиографич. традиции записывается так же, но в англ. традиции №. 4

Страница (С.) = P. (page) (англ., фр.); S. (Seite)

4. Область заглавий и сведений об ответственности (кто подготовил, составил):

- Дается сразу после заглавия **через косую черту (/)**, без другого знака препинания
- После косой черты с большой буквы
- Разные сведения даются через точку с запятой
- При перечислении **людей, готовивших издание**, после косой черты (/), **сначала** даются их инициалы, потом фамилия!
- Сокращения:

сост. – составитель

вступ. ст. – вступительная статья

предисл. – предисловие

подгот. текста – подготовка текста

ред. – редактор / под ред. – под редакцией

коммент. – комментарий

примеч. – примечания

пер. – перевод

5. Описание многотомников

- В общей части сводного библиографического описания многотомного издания приводят библиографические сведения, общие для всех или большинства томов, в спецификации — частные, относящиеся к отдельным томам.
- Нужно указать, сколько томов в издании. После заглавия двоеточие и с большой буквы (В 20 т.)

Зоценко М. М. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

Каверин В. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963–1966.

- Если ссылка на один из томов, то сначала описывается издание целиком, а потом конкретный том.
- Выходные данные в этом случае даются для конкретного тома.

Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125–266.

6. Описание отдельного раздела из книги (статьи из сборника)

Автор. Название раздела (статьи) // Автор книги (сборника). Название книги (сборника). Город: Издательство, год. Номера страниц, на которых помещен раздел (статья).

Гегель Г.В.Ф. Введение // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 56–127.

7. Описание статьи из журнала

Автор. Название работы // Название журнала. Город: Издательство (если есть), год выпуска. Номер. Страницы, на которых размещена статья.

Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. М., 1990. № 3. С. 134–148.

8. Описание электронного ресурса

- Нужно указать название интернет-ресурса и дату публикации, а после этого — гиперссылку в скобках
- Если опубликованный текст относится к интервью или к другим жанрам, кроме статьи (например, если это стихотворение), характер материала лучше пояснить в квадратных скобках.

Глухов А.А. Справедливость в классической политической философии [семинар] // YouTube. 23 октября (<https://www.youtube.com/watch?v=nQoH9pTKSuM>). Просмотров: 25.10.2018.