

ВЕСТНИК

**МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

**СЕРИЯ
«ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ»**

№ 4 (16)

**Издается с 2009 года
Выходит 4 раза в год**

**Москва
2015**

VESTNIK

MOSCOW CITY UNIVERSITY

SCIENTIFIC JOURNAL

SERIES

PHILOSOPHICAL SCIENCES

№ 4 (16)

Published since 2009

Quarterly

Moscow

2015

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Реморенко И.М.

председатель

ректор ГАОУ ВО МГПУ,
кандидат педагогических наук, доцент,
почетный работник общего образования
Российской Федерации

Рябов В.В.

заместитель председателя

президент ГАОУ ВО МГПУ,
доктор исторических наук, профессор,
член-корреспондент РАО

Геворкян Е.Н.

заместитель председателя

первый проректор ГАОУ ВО МГПУ,
доктор экономических наук, профессор,
академик РАО

Агранат Д.Л.

проректор по учебной работе ГАОУ ВО МГПУ,
доктор социологических наук, доцент

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Бессонов Б.Н.

главный редактор

заведующий общеуниверситетской кафедрой философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, доктор философских наук, профессор

Бирич И.А.

заместитель главного редактора

профессор общеуниверситетской кафедры философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, доктор философских наук, профессор

Жукоцкая А.В.

профессор общеуниверситетской кафедры философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, доктор философских наук, профессор

Чёрненькая С.В.

ответственный секретарь

доцент общеуниверситетской кафедры философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, кандидат философских наук, доцент

Черезов А.Е.

профессор общеуниверситетской кафедры философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, доктор философских наук, профессор

Чесноков Г.Д.

профессор общеуниверситетской кафедры философии
и религиоведения Института гуманитарных наук
ГАОУ ВО МГПУ, доктор философских наук, профессор

Мамедова Н.М.

профессор кафедры философии Российского
экономического университета им. Г.В. Плеханова,
доктор философских наук, доцент

Ксенофонтов В.Н.

профессор общеакадемической кафедры философии
и социально-экономических дисциплин Московского
государственного юридического университета
им. О.Е. Кутафина, доктор философских наук, профессор

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

ISSN 2074-7829

© ГАОУ ВО МГПУ, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Слово главного редактора

Задачи номера	8
---------------------	---

К 750-летию Данте Алигьери

<i>Бессонов Б.Н.</i> Данте Алигьери — великий мыслитель и поэт	10
<i>Черноземова Е.Н.</i> Концепция достоинства человека в «Божественной комедии» Данте как ключ к гуманизму эпохи Возрождения	22
<i>Шлемова Н.А.</i> Метафизика «Божественной комедии» Данте	28
<i>Черненькая С.В.</i> Теория аллегории Данте	32
<i>Громова А.В.</i> Данте в творческом самосознании Б.К. Зайцева	41
<i>Мурзак И.И., Иванова К.В.</i> «Божественная комедия» Данте Алигьери в переводе Д.Д. Минаева как форма литературной полемики	48

Идеи культурной антропологии

<i>Кутеева Н.Э.</i> Рецепция философско-культурологических идей Г. Спенсера в американской культурной антропологии рубежа XIX–XX вв.	55
<i>Попович Ю.Н.</i> Мифология в концепции К. Леви-Стросса	67
<i>Косилова Е.В.</i> Экзистенциальный анализ подлинности бытия актера	78

Из истории марксизма

Артемьева М.А. Д. Бенсаид: к вопросу о революционном классе и его политической репрезентации..... 88

Научная жизнь

Илюхина Г.Е., Фурсов В.В. Фестиваль науки на кафедре философии..... 96

Авторы «Вестника МГПУ», серия «Философские науки», 2015, № 4 (16).....

101

Требования к оформлению статей..... 103

CONTENTS

The Word of Editor-in-Chief

The Issues of Vestnik.....	8
----------------------------	---

To the 750th Anniversary of Dante Alighieri

<i>Bessonov B.N.</i> Dante Alighieri — a Great Thinker and Poet.....	10
<i>Chernozemova E.N.</i> The Concept of Human Dignity in Dante's «Divine Comedy» as the Key to Humanism of Renaissance Epoch.....	22
<i>Shlemova N.A.</i> The Metaphysics of «Divine Comedy» by Dante.....	28
<i>Chyornenkaya S.V.</i> The Theory of the Allegory of Dante	32
<i>Gromova A.V.</i> Dante in B.K. Zaitsev's Creative Consciousness	41
<i>Murzak I.I., Ivanova K.V.</i> Dante Alighieri's «Divine Comedy» in D.D. Minaev's Translation as a Form of Literary Polemics.....	48

The Ideas of Cultural Anthropology

<i>Kuteeva N.E.</i> Reception of Herbert Spencer's Philosophical and Culturological Ideas in the American Cultural Anthropology of the Boundary of Nineteenth and Twentieth Centuries	55
<i>Popovich J.N.</i> Mythodology in C. Levi-Strauss's Concept.....	67
<i>Kosilova E.V.</i> Existential Analysis of Authenticity of Being an Actor	78

From the History of Marxism

Artemyeva M.A. D. Bensaid: to the Question
about the Revolutionary Class and its Political Representation 88

Scientific Life

Ilyukhina G.E., Fursov V.V. Festival of Science
at the Department of Philosophy 96

**«MCU Vestnik» / Authors, Series «Philosophical Sciences»,
2015, № 4 (16) 101**

Style Sheet 103

ЗАДАЧИ НОМЕРА

Данный номер журнала посвящается Данте Алигьери, первому поэту Ренессанса, 750-летие со дня рождения которого в этом году торжественно отмечает человечество. Великий гений Данте оказал огромное воздействие на творчество таких выдающихся мыслителей, поэтов и художников, как Петрарка и Боккаччо, Боттичелли и Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Макиавелли и Фичино. Нетленные творения Данте и сегодня рождают в людях благородные мысли, устремленность к правде и справедливости, к добру и любви.

Е.Н. Черноземова обратилась в своей статье к концепции достоинства человека в «Божественной комедии» Данте в ключе гуманизма эпохи Возрождения. Изучение вопросов, связанных с именем Данте, направлено на формирование представлений об изменениях, которые произошли в отношении Человека к себе самому и своему месту в мире и привели, в свою очередь, к колоссальным сдвигам, определившим наступление новой эпохи в истории культуры, пришедшей на смену Средневековью. Изменившееся мировоззрение выразилось в новом наполнении понятий *доблести*

и человеческого *достоинства*, в развитии таких «магистральных сюжетов» эпохи, как Божественное испытание человека Властью, Знанием и Любовью, а также в способах поиска человеком черты между Добром и Злом, в способах борьбы со Злом, дьявольским искушением человека Золотом.

Н.А. Шлемова в статье «Метафизика «Божественной комедии» Данте» рассматривает присущие, по ее мнению, комедии скрытые мистико-религиозные идеи. Шлемова считает, что комедия Данте поэтому и называется Божественной, что представляет собой ни что иное, как художественно-эзотерическую версию Священного Писания.

С.В. Черненькая в своей работе «Теория аллегории Данте» показывает, что великий итальянский поэт различал теологическое и поэтическое использование аллегорий. Основанием аллегорических сравнений у Данте является жизнь реальных персонажей. Добродетели и пороки существуют не абстрактно, а обнаруживаются в контексте конкретной земной человеческой жизни.

А.В. Громова анализирует обращение писателя Б.К. Зайцева к творчеству Данте. Автор считает, что писатель

воспринимает Данте и его «Божественную комедию» сквозь призму религиозно-философских идей В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, Д.С. Мережковского и др. А.В. Громова утверждает, что Б.К. Зайцев отвергает рационалистические трактовки творчества Данте, что в его восприятии мировоззрение Данте предстает как христианский персонализм, близкий многим русским философам Серебряного века.

В работе И.И. Мурзак и К.В. Ивановой рассматривается перевод Д.Д. Минаева «Божественной комедии» Данте как форма литературной полемики. Вывод авторов: переводы Д. Минаева — один из вариантов актуализации категории интертекстуальности в тексте художественного произведения, и это одна из форм полемики по поводу восприятия канонических текстов культуры.

Статья Н.Э. Кутеевой, включенная в раздел журнала «Идеи культурной антропологии», показывает, что отправной точкой американской культурологии как таковой и американской культурной антропологии, в частности, по признанию самих американских ученых, стало спенсеровское определение культуры как явления сверхорганического (то есть преимущественно социального).

Ю.Н. Попович в статье «Мифология в концепции К. Леви-Стросса» анализирует структуралистский подход ученого к содержанию мифов индейцев Северной и Южной Америки. К. Леви-Стросс, опираясь на структуралистские метафизические принципы, приходит к выводу, что логика «дикарей»

не менее стройна и продуктивна, чем логика человека современной цивилизации. Разница между ними коренится не в познавательных структурах как таковых, а в объектах познавательной действительности.

О.Н. Филатова рассматривает концепцию моды как социокультурного явления. Преимущественное внимание в своем анализе автор уделяет концепциям подражания (Г. Спенсер, Г. Зиммель), демонстративного поведения (Т. Веблен, В. Зомберт), семиотического подхода к изучению моды (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) При этом подчеркивает, что объяснения моды на основе коллективного поведения содержательно меняются и усложняются в процессе исторического развития.

В разделе «К истории общественно-политических идей» М.А. Артемьева публикует статью о современном французском философе и социологе марксистской ориентации Д. Бенсаиде. Его главная идея: революционная партия — субъект организации коллективной борьбы эксплуатируемых масс против угнетения. При этом, подчеркивает Бенсаид, партийные лидеры не должны возвышаться над рядовой массой членов своей партии, они должны адекватно выражать их общие интересы.

Завершает журнал информация о проведении в МГПУ X Фестиваля науки. На это событие откликнулась и кафедра философии и религиоведения, проведя со школьниками и студентами встречу на тему «Язык — начало философии».

Б.Н. Бессонов

К 750-ЛЕТИЮ ДАНТЕ АЛИГЬЕРЕ

Б.Н. Бессонов

Данте Алигьери — великий мыслитель и поэт

В статье анализируется «Божественная комедия» — произведение великого мыслителя и поэта Ренессанса А. Данте. Подчеркивается, что жизнь и творчество А. Данте нетленны. Они и сегодня рожают в людях благородные порывы, устремления к правде и справедливости, к добру и любви.

Ключевые слова: Данте; Беатриче; Ренессанс; Ад; Чистилище; Рай.

Данте жил на рубеже позднего Средневековья и раннего Ренессанса. Как писал Ф. Энгельс, Данте — последний поэт Средневековья и первый поэт Ренессанса. Он родился во Флоренции в 1265 году, а умер в 1321 году.

Политическая ситуация во Флоренции в то время была весьма острой. Шла ожесточенная борьба между гибеллинами — сторонниками императора и гвельфами — сторонниками папы. Данте был на стороне гвельфов; он считал, что папе, наряду с духовной, должна принадлежать и светская власть. Но вскоре гвельфы раскололись на две группы — «белых» и «черных». «Белые», к которым принадлежал и Данте, разочаровались в папе Бонифации VIII, который был чрезмерно властолюбив и воинственен. «Черные», поддерживающие папу, победили.

Данте и его семья в 1302 г. были изгнаны из Флоренции. И Данте больше уже никогда не мог возвратиться в этот горячо любимый им город. Его жене Джемме Донате и его детям (дочери и двоим сыновьям) через несколько лет было разрешено вернуться во Флоренцию. С Данте они больше уже никогда не встречались.

О своей суровой судьбе в изгнании Данте так написал в «Божественной комедии»:

Вину молва возложит, как всегда,
На тех, кто пострадал; но злодеянья
Изобличатся правдой в час суда.
Ты бросишь все, к чему твои желанья

Стремились нежно; эту язву нам
 Всего быстрее наносит лук изгнания.
 Ты будешь знать, как горестен устам
 Чужой ломоть, как трудно на чужбине
 Сходить и восходить по ступеням.
 Но худшим гнетом для тебя отныне
 Общенье будет глупых и дурных,
 Поверженных с тобою в той долине.
 Безумство, злость, неблагодарность их
 Ты сам познаешь; но виски при этом
 Не у тебя зардеют, а у них.
 Об их скотстве объявят перед светом
 Поступки их; и будет честь тебе,
 Что ты остался сам себе клеветом¹.

*(«Божественная комедия», «Рай»,
 Песнь XVII, с. 396)*

Свои политические воззрения Данте выразил в трактате «Монархия» (1312 г.). В этой работе, исходя из положения, что пути к земному и небесному счастью различны, он обосновывает приоритет в данной жизни светской власти над церковной и папской. До земного блаженства мы доходим путем философских наставлений, следуя которым мы приходим затем к добродетелям интеллектуальным и моральным. К небесному блаженству мы идем с помощью наставлений теологических, превосходящих разум человеческий.

На земле лучшие условия для преобразования жизни людей в духе принципов мира, добра и справедливости создает монархия. Разумеется, церковь включила трактат Данте «Монархия» в индекс запрещенных книг.

В трактате «Пир» Данте также разделяет истины религиозные и земные. Познать Бога человеку не дано, и он не должен к этому стремиться, подчеркивает Данте и в «Божественной комедии».

Мы счастливы неведением своим;
 Всех наших благ превыше это благо —
 Что то, что хочет Бог, и мы хотим...

(«Рай», Песнь XX, с. 412)

Человек должен стремиться только к познанию и достижению естественного, земного счастья. В «Пире» Данте отвергает также какие-либо привилегии, связанные с сословным происхождением человека. Не род делает благородными отдельные личности, а отдельные личности облагораживают род. Величие проистекает из собственных деяний человека. Его добрая сущность определяет «величие истинных почестей и званий, воздает истинную честь».

¹ Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. и примеч. М. Лозинского. М.: Рипол классик, 1998.

Величайшее достоинство человека — его разум, подчеркивает Данте. В нем заключается его «особая жизнь и проявление наиболее благородных сторон его существа».

Данте был образованнейшим человеком своего времени. Он глубоко изучал античную философию и литературу, знал произведения софистов, Платона и Аристотеля (Аристотеля Данте называл «учителем тех, кто знает Цицерона, Овидия, Горация, Ювенала, Лукиана»), а также труды мыслителей Средневековья: Боэция, Августина Блаженного, Петра Дамиани, Альберта Великого, Фомы Аквинского (поборителя зла, благого к своим, с врагами непреклонного). Особенно Данте любил Вергилия, поэму которого «Энеида» он знал наизусть.

К философии Данте относился особенно трепетно. «Изучая философов, я пришел к выводу, что философия есть нечто высокое... «И чувство истинного изумлялось ей и неудержимо к ней влекло. Когда я представил себе все это отчетливо, я начал ходить туда, где она правдиво излагалась, то есть в школы монахов и на диспуты философов. Так, в короткое время, быть может в тридцать месяцев, я начал настолько ощущать ее сладость, что любовь к ней гнала и разрушала всякую другую мысль»², — подчеркивал Данте. При этом он отмечал, что его философия — это прежде всего этика, ибо ставит себе задачи не созидательные, а практические.

Главное произведение Данте, принесшее ему великую славу — «Комедия» (1307–1321), или «Божественная комедия», как называли ее потомки.

«Божественная комедия» — величайшее художественное произведение, стоящее в одном ряду с поэмами Гомера, трагедиями Эсхила и Шекспира, с «Фаустом» Гете. Она вместила в себя всю средневековую эпоху, философские, богословские и научные знания того времени. (Примечательно, как Данте сопоставляет в «Раю» небеса планет и науки. Семи первым неподвижным небесам соответствуют семь наук: Грамматика, Диалектика, Риторика, Арифметика, Музыка, Геометрия и Астрология. Восьмому подвижному звездному небу соответствует Физика (наука о природе) и Метафизика (первонаука), далее располагается еще одно подвижное небо, соответствующее науке о нравственности, и, наконец, самому верхнему и покоящемуся небу соответствует наука богословия.

«Божественная комедия» отразила, как в фокусе, также личность и жизнь самого Данте, все его думы о временном и вечном, его любовь, страдания, надежды, его мужество и честность, его верность правде.

И в небе, от лампы до лампы,
Я многое узнал, чего вкусить
Не все, меня услышав, будут рады;
А если с правдой побоюсь дружить,

² Данте А. Пир // Данте А. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир / Пер. с итал. А. Габричевского. М.: Рипол Классик, 1998. С. 613.

То средь людей, которые бы звали
Наш век старинным, вряд ли буду жить...

Друг Данте Каччагвида поддерживает его:

...Кто совесть запятнал
Своей или чужой постыдной славой,
Тот слов твоих почувствует ужал.
И все-таки, без всякой лжи лукавой,
Все, что ты видел, объяви сполна,
И пусть скребется, если кто лишавый!
Пусть речь твоя покажется дурна
На первый вкус и ляжет горьким гнетом, —
Усвоюсь, жизнь оздоровит она.
Твой крик пройдет, как ветер по высотам,
Клоня сильней большие деревья;
И это будет для тебя почетом.

(«Рай», Песнь XVII)

Все герои «Комедии» Данте живы, как ни парадоксально это звучит; и обитатели ада, и обитатели рая — все живут. Многим из них присущи гордыня, зависть, алчность — «три жгучих искры, что вовек не дремлют». Вместе с тем у многих в сердце — благородство и любовь. Как пишет Вяч. Иванов, в «Божественной комедии» дано «одно из совершеннейших изображений человека. Он знает зло и страдание, знает святость и блаженство, его мир трагичен и гармоничен вместе... Это произведение столько же дело фантазии, сколько сердца, столько же ума, сколько характера. Все бесчисленные лица живы... Все совмещает он: всенародность и индивидуализм, тривиальное и высокое, трагическое и лирическое, умиленность и презрение»³.

Да, в «Божественной комедии» реальность переплетается с фантазией. Тем не менее современники Данте воспринимали изображенное им как реальность. И Данте сам воспринимался как реальный герой, побывавший в аду и раю.

Рассказывают, что однажды на улице Вероны его встретили две дамы. «Посмотри-ка, — сказала одна другой, — ведь это тот самый, который спускается в ад и выходит оттуда, когда захочет, и здесь, на земле, рассказывает про тех, кого там видел!» — «Должно быть, ты говоришь правду, — ответила другая. — Как закурчавились у него волосы, как он загорел от адского жара и почернел от копоти!»

Бесспорно, Данте сумел выразить взгляды и настроения общества, в котором жил, причем настолько полно, что каждый человек мог найти в «Божественной комедии» ответ на волнующие его душу страхи, сомнения, надежды.

Конкретным стимулом для создания «Божественной комедии» была любовь Данте к Беатриче. Когда Данте было всего девять лет, он увидел соседскую девочку — Беатриче. Он не обмолвился с ней ни словом, но ее образ

³ Дантовские чтения 1995 / Под общ. ред. А. Илюшина. М.: Наука, 1996. С. 112.

запал ему в душу. Девять лет спустя он случайно встретил ее на улице, она узнала его и приветливо улыбнулась. Вскоре Беатриче вышла замуж и затем, когда ей было всего 24 года, умерла.

Целомудренную любовь к Беатриче, вспыхнувшую еще в детские годы, Данте пронес через всю жизнь. После смерти Беатриче ее образ в «Божественной комедии» выступает как воплощение Божественной Благодати. Данте любил Беатриче, но и Беатриче в «Божественной комедии» любит Данте; она просит Вергилия сопровождать Данте, в его пути по смрадному Аду и Чистилищу, очищающему от греха; помочь ее «другу, который счастьем не был другом».

И хотя «Божественную комедию» принижает любовь Данте к Беатриче, это в то же время и в большей степени любовь к высшему благу и добру, воплощенному в Боге. Данте ставит задачу «вывести живущих в этой жизни из состояния убожества и привести их к состоянию блаженства». Он верит в способность человека морально возродиться и подняться до высокой любви и к Богу, и к жизни на Земле. По мере восхождения людей от Ада к Раю все их пороки и несчастья, полагает Данте, будут преодолены с помощью Любви, «движущей Солнце и другие светила».

«Комедия» в соответствии с христианской догматикой состоит из трех частей: «Ада», «Чистилища», и «Рая». Ад — посмертное воздаяние за грехи. Чистилище основано на вере, что своевременное покаяние может привести к прощению грехов.

В начале «Комедии» Данте говорит о том ужасе, который охватил его, когда он «...земную жизнь пройдя до половины». ...очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины».

В это же мгновение он увидел трех зверей, преградивших ему путь: проворную и вьющуюся рысь (воплощение лицемерия и вероломства), льва с поднятой гривой (воплощение гордыни и силы) и волчицу, чье худое тело, казалось, «все алчбы в себе несет» (символ жадности и жестокости).

И вдруг Данте, объятый смятением, увидел мужа, в котором узнал Вергилия, своего любимого поэта и учителя. Вергилий объясняет Данте, почему он должен стать его проводником:

...Я женщиной был призван столь прекрасной,
Что обязался ей служить во всем.
Она сказала ему:
Мой друг..., который счастьем не был другом.
В пустыне горной верный путь обрести
Отчаялся и оттеснен испугом...
... Я Беатриче, та, кто шлет тебя...

(«Ад», Песнь II)

Обращаясь к Данте, Вергилий продолжает:

Иди за мной, —
И в вечные селенья
Из этих мест тебя я приведу,

И ты услышишь вопли исступления
И древних духов, бедствующих там,
О новой смерти тщетные моления;
Потом увидишь тех, кто чужд скорбям
Среди огня, в надежде приобщиться
Когда-нибудь к блаженным племенам.
Но если выше ты захочешь взвиться,
Тебя душа достойнейшая ждет;
С ней ты пойдешь, а мы должны проститься...

(«Ад», Песнь I)

Данте, сопровождаемый Вергилием, спускается в ад. Перед воротами ада Вергилий предостерегает поэта:

...Здесь нужно, чтоб душа была тверда,
Здесь страх не должен подавать совета...

(«Ад», Песнь III)

В преддверии ада — равнодушные.

Те, кто прожили, не зная
Ни славы, ни позора смертных дел.
И с ними ангелов дурная стая,
Что, не восстав, была и не верна
Всевышнему, средину соблюдая.

(«Ад», Песнь III)

В первом круге Ада — язычники: Гомер, Гораций, Овидий, Лукан, Электра, Гектор и Эней, Сократ, Платон, Демокрит, Диоген, Фалес, Анаксагор, Гераклит, Сенека, Орфей. А также Эвклид и Птоломей, Гиппократ и Гален, Авиценна и Аверроис. А еще Цезарь и Саладин. И там же любимый Данте Вергилий.

Второй круг ада,
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений.

(«Ад», Песнь V)

Здесь же пребывают Семирамида, Клеопатра, Елена, Ахилл, Парис, Тристан, Франческа да Римини — все они жертвы жажды наслаждений.

Третий круг предназначен для тех, кто предавался обжорству. В четвертом круге — скупцы и расточители, те, кто

«...Умом настолько были кривы,
Что в меру не умели делать трат...»
«Кто недостойно тратил и копил,
Лишен блаженств и занят этой бучей»

(«Ад», Песнь VII)

(то есть ссорами и драками), — пишет Данте. В пятом круге Ада, по классификации, данной Данте, пребывают «...гордецы и сухие сердцем, от злости

слепые и глухие». В шестом круге находятся еретики, ерисиархи: «Глубь земли горящей они устлали толпами густыми» («Ад», Песнь IX).

В седьмом круге — три пояса. В первом поясе — насильники-тираны. Александр и Дионис. Атилла, Пирр и Сент. Папы-лжецы. Все они варятся живьем.

Во втором поясе — самоубийцы и моты, превращаемые в деревья. Всякое прикосновение к их ветвям приносит им боль и страдания.

В третьем поясе — содомиты. Насильники над естеством и искусством.

Восьмой круг состоит из десяти рвов. В первом — сводники и обольстители, во-втором — льстецы, в третьем — папы-святотатцы, в четвертом — прорицатели, в пятом — мздоимцы, в шестом — лицемеры, в седьмом — воры. Перед седьмым рвом Данте остановился, сел устало, не в силах идти дальше. Вергилий укоряет его.

Теперь ты леность должен отместить, —
Сказал учитель: — Лежа под периной
Да, сидя в мягком, славы не найти.

Кто без нее готов быть взят кончиной
Такой же в мире оставляет след,
Как в ветре дым, и пена над пучиной.
Встань! Победы томление, нет побед,
Запретных духу, если он не вянет,
Как эта плоть, который он одет!..

(«Ад», Песнь XXIV)

Восьмой ров. Здесь Улисс и Диомед.

И так вдвоем,
Как шли на гнев, идут путем расплаты.

(«Ад», Песнь XXVI)

Однако Улисса Данте, в сущности, оправдывает за его стремление к познанию мира. Вот с какими словами обращается Улисс к своим спутникам

О братья, — так сказал я, — на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб солнцу вслед увидеть мир безлюдный!
Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены.

(«Ад», Песнь XXVI)

В сущности, эти строки «Божественной комедии» стали девизом всей эпохи Возрождения.

В девятом последнем круге Ада, расположенном в центре земли, — предатели. Предатели родных, друзей, благодетелей. Предатели родины, величия божеского и человеческого. Они заслуживают наибольшего презрения и самого сурового наказания. Они — в царстве вечной мерзлоты.

Чистилище — гора спасения. Здесь «души обретают очищение и к вечному восходят бытию». Но Данте не покидает робость, сопутствовавшая ему в Аду.

Беатриче, «единственная... кем смертный род возвышенной, чем всякое творенье», просит Вергилия помочь Данте и здесь: и в пустыне горной верный путь обрести». В раю же, «там, на выси горной, она с улыбкой, радостная, будет ждать Данте и сама поможет ему вознестись, пройдя Девять небес, к Эмпирею, обителицу Бога.

У подножья горы Чистилища — предчистилища — обитают те, кто умер под церковным отлучением, нерадивые, умершие насильственной смертью, а также земные властители.

В первом круге обитатели Чистилища очищаются от греха гордыни. Во втором — от греха зависти. В третьем круге — гневные. В четвертом — унылые. В пятом круге ждут и надеются на очищение и спасение скупцы и расточители. В шестом — чревоугодники. В седьмом — сладострастники.

Данте осуждает низменные страсти людей:

Вкруг нас, взывая, небеса кружат,
Где все, что зримо, — вечно и прекрасно,
А вы на землю устремили взгляд...

(«Чистилище», Песнь XIV)

Богатства, вас влекущие, тем плохи,
Что, чем вас больше, тем скуднее часть,
И зависть мехом раздувает вздохи.
А если бы вы устремляли страсть
К верховной сфере, беспокойство ваше
Должно бы неминуемо отпасть.
Ведь там, — чем больше говорящих «наше»,
Тем большей долей каждый наделен,
И тем любовь горит светлей и краше...

(«Чистилище», Песнь XV)

Вместе с тем Данте отвергает любые попытки объяснить и оправдать низменные страсти людей их неизменной «природой» или «законом», предустановленным Небом. Нет, люди наделены волей, свободной волей различать добро и зло, правду и ложь.

...теперь уже никто
Добра не носит даже и личину:
Зло и внутри и сверху разлито.
Но укажи мне, где искать причину:
Внизу иль в небесах?..

Вы для всего причиной признаете
 Одно лишь небо, словно все дела
 Оно вершит в своем круговороте.
 Будь это так, то в вас бы не была
 Свободной воля, правды бы не стало
 В награде за добро, в отмщение зла...
 Вам дан же свет, чтоб воля различала
 Добро и зло, и ежели она
 Осилит с небом первый бой опасный,
 То, с доброй пищей, победить должна.
 Вы лучшей власти, вольные, подвластны
 И высшей силе, влившей разум в вас;
 А небеса к нему и непричастны.
 И если мир шатается сейчас,
 Причиной — вы, для тех, кто разумеет...
 (*«Чистилище», Песнь XVI*)

Вверху, над Чистилищем — Рай. Здесь Вергилий покидает Данте. Здесь Данте встречает Беатриче. Она ведет его от неба к небу. Вместе с Беатриче он видит, сколь на земле...

...Смертных безрассудные усилья!
 Как скудоумен всякий силлогизм,
 Который пригнетает ваши крылья.
 Кто разбирал закон, кто — афоризм,
 Кто к степеням священства шел ревниво,
 Кто к власти чрез насилье иль софизм,
 Кого манил разбой, кого — нажива,
 Кто, в наслажденья тела погружен,
 Изнемогал, а кто дремал лениво,
 В то время как, от смуты отрешен,
 Я с Беатриче в небесах далече
 Такой великой славой был почтен.
 (*«Рай», Песнь XI*)

Особенно Данте беспощаден к священнослужителям. Если прежние святители ходили

...каждый бос и худ,
 Питаясь здесь и там от подаянья.
 То нынешних святителей ведут
 Под локотки, да спереди вожатый, —
 Так тяжелы! — да сзади хвост несут.
 И конь и всадник мантией объяты, —
 Под той же шкурой целых два скота.
 Терпенье божье, скоро ль час расплаты?
 (*«Рай», Песнь XXI*)

Высоко ценя разум человека, Данте вместе с тем предостерегает от высокомерия ума, от несдержанности суждений.

... между шалых — самый шалый,
Кто утверждать берется наобум
Иль отрицать с оглядкой слишком малой.
Ведь очень часто торопливость дум
На ложный путь заводит безрассудно;
А там пристрастья связывают ум.
Примерами перед людьми стоят
Брис, Парменид, Мелисс и остальные,
Которые блуждали наугад.

(«Рай», Песнь XIII)

И все же, полагает Данте, несмотря на то что в данный момент «род людской идет стезей опасной»,

... Цвет доброй воли в смертном сердце жив.
Я вижу, что вовек не утомлен
Наш разум, если Правдой непреложной,
Вне коей правды нет, не озарен.
В ней он покоится, как зверь берложный,
Едва дойдя; и он всегда дойдет, —
Иначе все стремления ничтожны.

(«Рай», Песнь IV)

Главное, заявляет Данте, человек должен бережно относиться к своей природе. Природой людям предопределено жить достойно и счастливо.

Природа, если к ней судьба нещадна,
Всегда, как и любой другой посев
На чуждой почве, смотрит неприглядно;
И если б мир, основы обзрев,
Внедренные природой, шел за нею,
Он стал бы лучше, в людях преуспев.

(«Рай», Песнь VIII)

Данте верит в счастливое будущее человечества.

Весна придет дорогой неуклонной
И за цветком поспеет добрый плод.

Гарантией этого является Любовь. Любовь к земле, людям и к Богу, любовь, что «движет Солнце и светила» (*«Рай», Песнь XXXIII*).

Некоторые мыслители Нового времени, например, А. Шопенгауэр, считают, что Данте гораздо ярче изобразил ад, нежели рай, небеса и их блаженство. Причина в том, что реальный мир давал ему материал для его ада, рай же изобразить было трудно, ибо действительный мир, действительная жизнь никакого материала для этого не давали.

Оценивая творчество Данте в целом, важно также иметь в виду, что он писал свои произведения на народном, итальянском языке. Латинский язык, полагал Данте, прекрасен, но он — благодеяние лишь для немногих. Итальянский же язык понятен и нужен многим. Данте подчеркивает: человек не может обладать большим величием, чем величием, проистекающим из собственных его деяний, основанных на доброй его сущности. Величие итальянского языка также воплощается в его доброй сущности, в его доступности простому народу.

Данте называет пять причин, которые побуждают злонамеренных людей Италии восхвалять чужой язык и презирать собственный народный. Первая — слепота, вторая — лукавая отговорка, третья — алчное тщеславие, четвертая — зависть, пятая — подлость духа (малодушие).

Пусть речь твоя покажется дурна
 На первый вкус и ляжет горьким гнетом, —
 Усвоюсь, жизнь оздоровит она.
 Твой крик пройдет, как ветер по высотам,
 Клоня сильней большие деревья;
 И это будет для тебя почетом.

(«Ад», Песнь XVII)

Великое творчество Данте оказало огромное непосредственное воздействие на творчество Петрарки и Боккаччо, Боттичелли, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, а также на Макиавелли и Дж. Вико.

Данте, горячо любивший свою родину — Флоренцию, тосковал о ней и мечтал вернуться домой.

Коль в некий день поэмою священной,
 Отмеченной и небом и землей,
 Так что я долго чах в трудах согбенный,
 Смирится гнев, пресекший доступ мой
 К родной овчарне, где я спал ягненком,
 Не мил волкам, смутившим в ней покой, —
 В ином руне, в ином величье звонком
 Вернусь, поэт, и осенюсь венцом
 Там, где крещенье принимал ребенком...

(«Рай», Песнь XXV)

Данте так и не вернулся домой, во Флоренцию. Его домом теперь является весь мир. Прошло 750 лет со дня его рождения. Его жизнь, его творения нетленны. Они и сегодня рождают в людях благородные помыслы, устремления к правде и справедливости, к добру и любви.

Литература

1. *Данте Алигьери*. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир / Пер. с ит. А. Габричевского. М.: Рипол Классик, 1998. 960 с.

Literatura

1. *Dante Alig'eri. Bozhestvennaya Komediya. Novaya zhizn'*. Stixotvoreniya, napisanny'e v izgnanii. Pir / Per. s it. A. Gabrichevskogo. M.: Ripol Klassik, 1998. 960 s.

B.N. Bessonov

Dante Alighieri — a Great Thinker and Poet

The article analyzes the «Divine Comedy» — the work of great thinker and poet of Renaissance Dante A. It is emphasized that A. Dante's life and works are imperishable. Nowadays they continue to give birth noble impulses, yearning for truth and justice, goodness and love in men.

Keywords: Dante; Beatrice; Renaissance; Hell; Purgatory; Paradise.

Е.Н. Черноземова

Концепция достоинства человека в «Божественной комедии» Данте как ключ к гуманизму эпохи Возрождения

В статье рассматривается системообразующий принцип построения «Божественной комедии», запечатленный в ее тексте, лежащий в основе мировоззрения авторов последующих эпох.

Ключевые слова: триадность понятия «достоинство»; гармония Власти, Знания и Любви как доблесть; испытания добром и злом; магистральный сюжет; целостность образа эпохи; концепция мироздания; мистериальная драма.

Фигура Данте занимает одну из наиболее важных ключевых позиций курса истории зарубежной литературы Средних веков и эпохи Возрождения, поскольку, по определению Ф. Энгельса, ставшему классическим и не утратившему значения сегодня, «итальянец Данте — последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени» [8: с. 382]. С изучением творчества Данте связана актуальная проблема переходности — того, как в истории культуры осуществляются сдвиги сознания, изменения, приводящие к «смене эпох», смене мировоззрения и жанровых систем.

Изучение вопросов, связанных с именем Данте, направлено на формирование представлений об изменениях, которые произошли в отношении Человека к себе и своему месту в мире и привели, в свою очередь, к колоссальным сдвигам, определившим наступление новой эпохи в истории культуры, пришедшей на смену Средневековью. Изменившееся мировоззрение выразилось в новом наполнении понятий *доблести* и человеческого *достоинства*, а также в развитии таких «магистральных сюжетов» эпохи, как Божественное испытание человека Властью, Знанием и Любовью, способы поиска человеком черты между Добром и Злом, способы борьбы со Злом, дьявольское испытание человека Золотом.

Новое наполнение представлений о достоинстве формульно запечатлено Данте в одной из терцин надписи на вратах Ада в третьей песне «Ада»:

Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore [9].

В переводе Михаила Лозинского эти строки звучат так:

Был правдою мой Зодчий вдохновлен.
Я высшей *Силой*, полнотой *Всезнания*
И Первою *Любовью* сотворен [1].

Сам М. Лозинский, как и многие комментаторы до него, видел в предложенной формуле описание Божественного Троиинства, в которой *divina potestate* прочитывалась как *Высшая Власть* Бога-отца, *somma sapienza* — в переводе М. Лозинского — «полнота Всезнания» — как качество, присущее Богу-сыну и *primo amore* — как *Первая Любовь Святого Духа* [3: с. 516]. Эта триадная формула может рассматриваться вне конфессиональных связей в общечеловеческом плане как описывающая общий принцип человечности. Каждый человек живет по принципам, этой триадой описанным, дает он себе в этом отчет или нет. В доказательство может быть приведен подзаголовок книги деконструктивиста Мишеля Фуко, стремящегося вырваться из-под власти каких бы то ни было мифов. Его книга на русском языке вышла под названием «Воля к истине» (точнее было бы ее перевести как «Воля к познанию» — *La Volonté de Savoir*), а подзаголовок русского издания складывается из слов «по ту сторону знания, власти и сексуальности» [6], поскольку именно по отношению к этим трем началам автор работы стремится обрести свободу.

Триада *Власть, Знание, Любовь* помогает осознать наполнение одного из важнейших ключевых понятий эпохи Возрождения, — показывает, из чего складывается представление о *достоинстве*, наиболее часто в английском ренессансном сознании, выражавшемся словом *virtue*, которое этимологически восходит к итальянскому *virtù*, регистрируется в русском слове *виртуоз* (человек, хотя бы в чем-то одном совершенный) и становится основой системности в художественном описании универсума.

Для раскрытия декларируемого тезиса требуются несколько комментариев и иллюстраций. Во-первых, обратимся к ренессансным трактатам, рассматривающим человеческую природу и в связи с этим выявляющим суть достоинства человека. Ренессансный взгляд на человека как на воплощение божественных начал предполагал, что в нем должно быть заложено каждое из них. Достойный человек, по представлениям ренессансных мыслителей, проходил в земной жизни испытания именно теми тремя началами, которые составляли, по Данте, Божественное Троиество — *Властью, Знанием и Любовью*, — и задача человека в его земном пути, по мысли художников слова эпохи Возрождения, заключалась в том, чтобы научиться подчинять свои естественные, природные устремления каждому из этих трех начал, причем так, чтобы эти начала соединялись в нем, не соперничая, а подкрепляя друг друга, и были приведены в гармонию столь же органичную, в какой они взаимодействовали в Божестве.

Художественная практика Возрождения показала, что если одно из начал становилось в человеке доминирующим или абсолютизировалось им, то это либо делало человека смешным, либо приводило к трагедии, чем и была продиктована система ренессансных драматических жанров. Более пристальный взгляд на ренессансную драматургию с этой точки зрения показывает, что ее жанровая система была достаточно сложной и составлялась из жанровых разновидностей пьес, в которых в различной пропорции присутствовали элементы двух основных драматических жанров — комедии и трагедии [7]. В стремлении

к *Власти, Знанию и Любви* важно было знать или чувствовать *меру* в ее ренессансном, связанном с понятием гармонии и грации, смысле.

Именно об этом в «Речи о достоинстве человека» писал в век высокого итальянского Возрождения Пико делла Мирандола (1463–1494), полагавший естественным для человека стремиться к высшему и проникать в сферу божественного, обращая внимание на то, что первые места там, в божественном мире, занимают Серафим, горящий в огне *Любви*, Херувим, блистающий великолепием *Разума*, и Трон, хранящий *твердость судьбы*. Этот итальянский мыслитель считал возможным для человека стать равным каждому из этих существ в земной жизни: «... если, освободившись от дел, мы предадимся созерцанию на досуге, постигая творца в работе, а работу в творце, то засверкаем светом херувима <...> Если только загоримся истребляющим огнем любви к творцу, то вспыхнем внезапно в образе серафима <...> Если, предавшись деятельной жизни, мы примем на себя справедливую заботу о низших, то укрепимся стойкой твердостью трона» [4: с. 222–224]. В то же время из слов Мирандолы следует, что в земном существовании в силу самой физической природы человека невозможно гармоничное сочетание всех трех начал. Ибо вряд ли возможно одновременно и предаваться деятельной жизни, принимая на себя заботу о слабых, и созерцать на досуге. Видимо, мыслитель призывал к разумному чередованию видов деятельности и проживаемых состояний.

Веком позже именно *Власть, Знание и Любовь* Томмазо Кампанелла (1568–1639) называл чертами человека, отражающими природу как первообраз всего сущего. И имена *Власть, Знание и Любовь* носили соправители придуманного им города Солнца [2].

Каждый из трех видов испытаний человека может быть прочитан как самостоятельный магистральный сюжет. Напомним, что само понятие «магистрального сюжета» было введено Л.Е. Пинским в его книге, посвященной Шекспиру. Этим термином исследователь обозначал «*единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника*» [5: с. 50]. К числу «магистральных сюжетов» Л.Е. Пинский относил трагическую потерю человеком себя в погоне за властью, трагическую вневходимость граней между добром и злом, трагически-напряженные поиски человеком способов борьбы со злом.

Идея Л.Е. Пинского оказалась плодотворно развитой. Понятие «магистрального сюжета» стали употреблять расширительно, находя и прослеживая развитие продолжающихся сюжетов не только в судьбе одного жанра внутри творчества одного автора, но и на протяжении целой эпохи или в контексте всей мировой литературы, а порой и в масштабах философского осмысления действительности в целом. Самым важным при этом оказалось рассмотрение того, в чем состоит своеобразие разработки одного и того же «магистрального сюжета» разными жанрами. Так, сближая понимание «магистрального

сюжета» с понятием «мотив», судьбу мотива стали проследивать в связи со своеобразием его жанрового воплощения, не на уровне развивающейся идеи, а в ее эмоционально-оценочном восприятии, закреплённом в жанровом слове, во взгляде через призму жанра.

Прочтение каждого испытания как самостоятельного «магистрального сюжета» возможно внутри «Божественной комедии» Данте. Как не выдержавших испытания одним из начал можно рассмотреть многие категории грешников: сводников и обольстителей как не прошедших испытания Любовью, прорицателей и лукавых советчиков — Знанием, зачинщиков раздоров и насильников — Властью.

Рассмотрение каждого из испытаний в пространстве более широком предоставляет возможность проследить историю формирования и меняющегося наполнения понятий *Любви*, *Знания* и *Власти*. Но только объединение трех испытаний в одно — в поиск Человеком путей обретения *достоинства* и стремление к проявлению *доблести* — дает возможность проследить как формирование ренессансной системы жанров, так и выявить жанровую природу отдельного произведения. Таким образом, взаимодействие частей триады становится основой, вокруг которой может вестись исследование не только «Божественной комедии», но и творчества Данте в его совокупности, которое, с одной стороны, представляет целостный завершенный канон, а с другой — открыто жизни, вовлечено в литературный и культурный процесс, а значит, являет собой живой организм, продолжающий деятельное существование. Слово «целостность» здесь следует подчеркнуть, поскольку именно к целостности стремится современное научное знание, и именно требование *целостности* приходит на место столь желанной *полноты*, к которой стремится философское знание, в том числе и литературоведческое.

До недавнего времени в обосновании множества работ значилось: значение исследования состоит в том, что оно дополнит представление об эпохе (авторе, литературном процессе...), т. е. сделает его более полным. Взгляд на художественно-исторический материал с точки зрения испытания Человека *Властью*, *Знанием* и *Любовью* предлагает воссоздать целостность картины, представленной Данте, выступает основополагающей моделью, приводящей в систему многочисленные конфликты и магистральные сюжеты, выступающие по отношению к этой модели как частные, включающиеся в ее общую структуру.

Предложенный взгляд позволяет увидеть в процессе становления Данте-поэта то, как от изучения лирики французских трубадуров и освоения поэзии «нового сладостного стиля» через личную трагедию и попытку осмыслить все пережитое он приходит к созданию произведения, отразившего концепцию мироздания и места в нем Человека.

Не меньший интерес для филолога и философа представляет и вопрос о концепции Слова у Данте. Люцифер в изображении Данте — существо бессловесное, лишённое Божественного дара Слова, а многие грешники — прорицатели,

лицемеры, лукавые советчики, обманувшие доверившихся — наказаны как обратившие Божественный дар Слова во зло более сурово, чем убийцы, так как грех против души, по Данте, тяжелее, чем грех против тела.

Названные проблемы тем более важны, что, как это ни странно, на современном этапе в учебном процессе не остается времени на отдельное практическое занятие для обсуждения проблем, связанных с проблемой Слова и его восприятием в Средние века, но проблемы эти поставлены быть должны, как должно звучать на занятиях и имя Данте не только как поэта, но и как глубочайшего мыслителя.

Знание на пороге непознаваемого, Любовь в мире нелюбви, Власть над ситуацией в ситуации официального отсутствия принадлежности к власти — три доведенные до логической исчерпанности конфликта составляющие, которые характеризуют современное состояние мира, делают размышления Данте чрезвычайно современными и выводят личность, их обсуждающую, на уровень персонажа *мистериальной драмы*.

Литература

1. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Правда, 1982. 640 с.
2. Кампанелла Т. Город Солнца: пер с итал. // Утопический роман XVII–XVIII вв. БВЛ. М.: М.: Художественная литература, 1971. 494 с.
3. Лозинский М. Комментарии // Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Правда, 1982. 640 с.
4. Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека: пер. с итал. // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. М.: Политиздат, 1991. 464 с.
5. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. 416 с.
6. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.
7. Черноземова Е.Н. Система жанров английской драматургии 80–90 гг. XVI века. М.: Прометей, 1995. 96 с.
8. Энгельс Ф. К итальянскому читателю: пер. с нем. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 50 тт. 2-е изд. Т. 62. М.: Политиздат, 1962. 804 с.
9. Dante Alighieri. Divina Commedia // Inferno. Canto III. URL: <http://www.dantealighieri.net.ru/el-al-bks-959/> (дата обращения: 25.10.2015).

Literatura

1. Dante Alig'eri. Bozhestvennaya komediya / Per. s ital. M. Lozinskogo. M.: Pravda, 1982. 640 s.
2. Kampanella T. Gorod Solncza: per s ital. // Utopicheskij roman XVII–XVIII vv. BVL. M.: M.: Xudozhestvennaya literatura, 1971. 494 s.
3. Lozinskij M. Kommentarii // Dante Alig'eri. Bozhestvennaya komediya. M.: Pravda, 1982. 640 s.
4. Piko della Mirandola. Rech' o dostoinstve cheloveka: per. s ital. // Chelovek: My'sliteli proshlogo i nastoyashhego o ego zhizni, smerti i bessmertii. M.: Politizdat, 1991. 464 s.

5. *Pinskij L.E.* Magistral'ny'j syuzhet. M.: Sovetskij pisatel', 1989. 416 s.
6. *Fuko M.* Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. M.: Kastal', 1996. 448 s.
7. *Chernozemova E.N.* Sistema zhanrov anglijskoj dramaturgii 80–90 gg. XVI veka. M.: Prometej, 1995. 96 s.
8. *E'ngel's F.* K ital'yanskomu chitatelyu: per. s nem. // Marks K., E'ngel's F. Soch.: v 50 tt. 2-e izd. T. 62. M.: Politizdat, 1962. 804 s.
9. *Dante Alighieri.* Divina Commedia // Inferno. Canto III. URL: <http://www.dantealighieri.net.ru/el-al-bks-959/> (data obrashheniya: 25.10.2015).

E.N. Chernozemova

**The Concept of Human Dignity in Dante's «Divine Comedy»
as the Key to Humanism of Renaissance Epoch**

The article considers the backbone principle of the formation of «Divine Comedy», embodied in the text, underlying the world outlook of authors of later ages.

Keywords: triad concept of «dignity»; Harmony of Power, Knowledge and Love as valour; test by good and evil; highway plot; the integrity of the image of the epoch; the concept of the universe; misterial drama.

Н.А. Шлемова

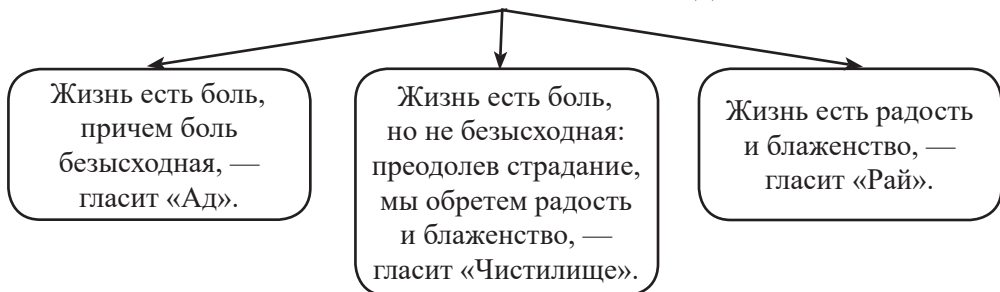
Метафизика «Божественной комедии» Данте

В статье раскрывается метафизический аспект «Божественной комедии» Данте Алигьери, скрытое мистико-религиозное учение, содержащееся в данном поэтическом тексте.

Ключевые слова: картина мира; мистический опыт; духовидец; образ; символ; Душа; Дух; посвящение; мистерия.

На одном из круглых столов по Данте, посвященных 750-летию со дня рождения великого итальянского поэта и мыслителя, довелось услышать реплику о том, что наш Поэт, якобы, «страдал маниакальной любовью к мертвой». Что это, как ни вульгарно материалистический взгляд на искусство вообще, который мог родиться только в тоталитарном прошлом? Как известно, тоталитарный режим держится на запретах. Но кто может запретить духу, врожденным антропологическим свойством которого является свобода, познавать и описывать Тонкий и Огненные миры? Только невежество! (В этой связи хочу напомнить, что природа искусства в принципе имеет метафизическое начало). Собственно «Комедия» Данте потому и названа «Божественной», что представляет собой ни что иное, как художественно-эзотерическую версию Священного Писания, так сказать, поэтическую Библию, в которой воплощена метафизическая картина устройства мироздания, социальной и духовной иерархий, бездн человеческой души, адовой Земли и бесконечности разумного Космоса, или Неба.

« Б о ж е с т в е н н а я к о м е д и я »



У меня не вызывает сомнений, что Данте был Посвященным, розенкрейцером (см. интереснейший очерк французского философа, а позднее и суфия, Рене Генона «Эзотеризм Данте» [1: с. 409], в котором он на примере анализа образной и числовой символики «Комедии» убедительно доказывает принадлежность Данте к ордену Розенкрейцеров и глубже — к единой Метафизической традиции). Было известно, что Данте был членом ордена «Братья Любви» или, точнее, «Верные Любви». Их девиз: «Истина побеждает всегда».

Вообще, новый перевод с итальянского И. Евсы проливает свет на потаенные планы «Комедии», ее скрытые смыслы. Надо сказать, что данный перевод [2], в отличие от «официального» перевода М. Лозинского, выполненного в советскую эпоху и не лишенного купюр, лично у меня создает абсолютно другое понимание «божественного» текста Данте: во-первых, это полный перевод (у него даже энергетика другая, тонкая, волновая, восходящая по спирали, огненная), а во-вторых, максимально аутентичный иерархическому, эзотерическому смыслу, ибо *метафизический* план «Комедии» является центральным, а социальный — периферическим или фоновым. Однако в мои задачи не входит литературоведческий анализ сакрального текста, коим является данный поэтический текст, но — лишь расставить эзотерические акценты в его восприятии. Как философия может быть духовной практикой, как у Плотина и греков, так и поэзия может быть мистическим опытом.

На мой взгляд, Данте в духовном опыте данного Текста вышел за пределы *дуальности* и в Беатриче — любил Дух и сливался с Ним по принципу Алхимической Свадьбы («Химической Женитьбы» [3] — здесь же и о доктринах Розенкрейцеров).

Беатриче — Богородичное Начало Вселенной, принцип девственного Духа, Вечная Женственность, сверхчеловеческая и надмирная красота, София, Мудрость Божья и конкретная Женщина одновременно. Главное действующее лицо «Комедии» — не мысль, но Любовь, духовная, безусловная и абсолютная, а не между инь — ян; дух пола, как известно, не имеет. «Посредством чувства ты придешь к познанию // Вещей, не уловляемых умом» [2: «Рай», Песнь 4, терцины 53–55]. Духовная Любовь — как способ постижения / достижения Бога, Единого, возврат в лоно Первоначала. Космическому духовному браку (а Беатриче сама Любовь, «которую следует называть Любовью», — говорит Данте в «Новой жизни»), — противостоит чувственная любовь, как стихийное / божественное противостоит гибельно-сатанинскому. Данте стыдится и раскаивается, что изменил однажды Беатриче с обычной женщиной, что было наваждением для него. Земное — адское и профанное, трансмутируясь в огне испытаний Чистилища, через которые проходит посвящаемый, мист (участник священной Мистерии) и эпопт (достигший видения Божественного света, созерцающий прозрачное Сияние Эмпирей), поднимающийся через Восьмое небо Рая, звездное небо Розенкрейцеров, «совершенных, одетых в белое», в Девятое небо Истины, число **девять**, особенно любимое Беатриче, является также и числом Иисуса.

В монументальном труде «Тайная Доктрина» Е.П. Блаватская объясняет мистическое / оккультное значение числа **девять**, которое символизирует собою нисхождение Духа в материю, распятие ее силами последнего и подъем материи «на плечах» Духа в миры Света, т. е. разуплотнение, утончение и одухотворение материи и одновременно усиление вибрации Духа от контакта с силами материи. Десятая сфера, надо думать, — совершенный архетип Вселенной (по Пифагору), Мир Единого, Божественный Абсолют.

Мало того, в указанном переводе И. Евсы (в «Чистилище», Песнь 33, терцины 4–13) Беатриче напрямую коррелирует с Марией, Матерью Спасителя, к которой через все земные испытания, опыт познания добра и зла и распятие восходит Душа Поэта, коррелирующего с Иисусом. Эти параллели заявлены в тексте Данте недвусмысленно. В Песне 32 (терцины 58–61) «Чистилища» рисуется образ идеального Рима по аналогии с Небесным Иерусалимом как Царствия Божьего на Земле, которым управляет сам Иисус. Далее, Беатриче сопровождают 24 почтенных старца («Чистилище», Песнь 29, терцина 3), а это, как мы знаем, число Матери Мира и возглавляемой Ею Иерархии сил Света, курирующей нашу планету (см. Учение Агни Йоги). Данте как *Посвященный и великий духовидец* знает, что наша, вторая по счету, Вселенная возглавляется Вторым, четным, Женским Логосом Пространства (см. об этом в «Тайной Доктрине» Е.П. Блаватской). То есть Царство Божие на Земле — проект «идеального государства» поэта-вестника — Данте Алигьери.

Книга «Рай» раскрывает перед нами картины Тонкого и Огненного миров, тогда как «Чистилище» — низший астральный план вокруг нашей планеты, а физический план Земли есть ни что иное, как сам ад. И весь модус данного повествования — не плод воображения поэта, хотя мы знаем, что воображение есть высшая функция головного мозга, и в человеке ровно столько ума, сколько в нем воображения, как справедливо считал чтимый нами датский философ Сёрен Кьеркегор. А Николай Рерих говорил, что воображение есть «припоминание опыта прошлых и будущих жизней».

Но взгляд поэта — *изнутри... из точки Души, с плана Монады*, из самых потаенных глубин трансперсонального опыта самого Данте. Данте в Эмпиреях свой человек. И не случайно его путь лежит на Венеру — материнскую планету для Земли (см. об этом в эзотерической астрономии Пифагора, на которого недвусмысленно опирается Данте в своей мистической философии, метапоэтически развивая ее). На Венере человеческие души получают высшие духовные Посвящения и возможность подниматься дальше, в Высшие миры. «Комедия» — Поэма или Трагедия Данте относится к жанру *«астральных путешествий»*, который мы, например, имеем в опыте *визионерской* мировой художественной и духовной литературы, как то у Карлоса Кастанеды в учении Дона Хуана, в оккультно-философских учениях Я. Бёме «Аврора или восходящая Звезда» и Э. Сведенборга, мистика Мейстера Экхарта, во второй части «Фауста» Гёте, у У. Блейка в «Бракосочетании рая и ада», Э.А. Гофмана в «Золотом горшке», Новалиса и немецких романтиков, русских символистов (Вл.С. Соловьев «Три свидания», А. Блок «Стихи о Прекрасной даме», Даниил Андреев «Роза мира» — тема Вечной Женственности), в «Демоне» Лермонтова, у Джона Мильтона в «Потерянном рае», Уолта Уитмена в «Листьях травы», в романах Ричарда Баха, «Савитри» Ауробиндо Гхоса, у Марины Цветаевой в «Поэме Воздуха» и др.

Путешествие Данте через сверхъестественные миры происходит как посвящение в мистерии Древнего мира, Элевсинские и Фивские. О феномене Мистерии читайте в третьем томе «Тайной Доктрины» Е.П. Блаватской —

великого Посвященного. Мистерия — тайный религиозный обряд, к участию в котором допускались только посвященные. <...> *алгоритм мистерии* — подготовка, очищение, испытание, принятие на путь Ученичества, видение божественного света, слияние с Божеством — заключительный акт Мистерии. Все ступени данного алгоритма мы находим и в «Комедии» Данте: Ад, Чистилище, Рай. Вергилий — Наставник, Беатриче — искомое Божество, ослепительное сияние Эмпирей. Душа Поэта сливается с божественной энергией Монады или абсолютного Духа, Единого. Чем не аналогия мистическому опыту «Эннеад» Плотина (см. Эннеаду V, трактат 8 «Об умопостигаемой, сверхчувственной Красоте»).

Медитативно прочитав, пропустив через себя данную «Комедию», читатель уже не сможет остаться прежним; сознание его, сублимируясь и очищаясь, изменится, инициированное духом вечных метафизических истин. Он становится гражданином Неба и Земли одновременно, осознавая, что у «Бога мертвых нет» и нельзя вознестись в Эмпирей, не спустившись в Ад, чем глубже дух погружается во Ад, тем выше он поднимается в Небеса, созерцая бесконечность Единого.

Литература

1. *Генон Рене*. Избранные сочинения: Царство количества и знамения времени. Очерки об Индуизме. Эзотеризм Данте / Пер. с франц. Т.Б. Любимовой. М.: Беловодье, 2003. 480 с.
2. *Данте Алигьери*. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. И. Евсы; примеч. и коммент. Т. Шеховцовой. М.: «Эксмо», 2009. 432 с.
3. *Мэнли П. Холл*. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Пер. с англ. В.В. Целищева. Новосибирск: Наука РАН, 1997. 794 с.

Literatura

1. *Genon Rene*. Izbranny'e sochineniya: Czarstvo kolichestva i znameniya vremeni. Ocherki ob Induizme. E'zoterizm Dante / Per. s francz. T.B. Lyubimovoj. M.: Belovod'e, 2003. 480 s.
2. *Dante Alig'eri*. Bozhestvennaya komediya: Ad. Chistilishhe. Raj / Per. I. Evsy'; primech. i komment. T. Shehovczovoj. M.: «E'ksmo», 2009. 432 s.
3. *Me'nli P. Xoll*. E'nciklopedicheskoe izlozhenie masonskoj, germeticheskoi, kabbalisticheskoi i rozenkrejcerovskoj simvolicheskoi filosofii / Per. s angl. V.V. Celishheva. Novosibirsk: Nauka RAN, 1997. 794 s.

N.A. Shlemova

The Metaphysics of «Divine Comedy» by Dante

The article deals with the metaphysical aspect of the «Divine Comedy» by Dante Alighieri, hidden mystical-religious doctrine contained in the poetic text.

Keywords: picture of the world; mystical experience; visionary; form; symbol; Soul; Spirit; dedication; mystery.

С.В. Чёрненькая

Теория аллегории Данте

В статье рассматривается теория аллегории Данте Алигьери, которая явно не противоречит средневековой теории аллегоризма (томистской), но тем не менее при определении статуса поэзии и её роли, а также философии, принципиально отличается от последней.

Ключевые слова: аллегория; смысл; интерпретация; теология; поэзия.

Данте Алигьери (1265–1321), стоявший у истоков философской культуры эпохи Возрождения, в своем творчестве неразрывно связан с современной ему теологией. Джованни Боккаччо писал, что ещё при жизни одни именовали Данте поэтом, другие — философом, третьи — теологом, и что с помощью усердных занятий он достиг такого понимания сути божества и всех его проявлений, какое только возможно для человеческого разума. Для Данте, как, впрочем, и для всех его современников, язык Писания был ближе всего.

Религиозная проблематика сводится у Данте к размышлению о человеке. Обращенность человека к самому себе, к своему внутреннему миру характерна для ренессансного индивидуализма. Через самовопрошание, самоанализ мыслители Возрождения шли к новой трактовке человеческой личности. Углублённый анализ внутренних стремлений, конфликтов, вопрос о соотношении земных страстей, желания земной славы, вызванных самолюбием, честолюбием, с традиционными ценностями аскетического средневекового нравственного идеала составляли основное содержание творчества гуманистов. Всякое значимое событие жизни обладало для Данте собственным смыслом, поэтому его возможно было выразить, прибегая к языку и тексту Писания.

Уже в XI веке Ансельм Кентерберийский нашел надлежащее применение разуму в том, чтобы изучать и защищать различные «пункты» веры, а логика благодаря П. Абеляру начала с невероятной быстротой добиваться признания как в образовании, так и богословии. Введенный Абеляром принцип «Sic et non» («Да и нет») и компиляция, составленная различными церковными авторитетами из очевидно противоречащих друг другу утверждений, заставили средневековых мыслителей задуматься о вероятной множественности истины и вступить в дискуссии, используя соответствующие аргументы, поскольку способность человеческого разума различать единственно верное учение больше не вызывала сомнения. Христианские истины не ставились под вопрос: просто теперь их можно было подвергнуть анализу. Ансельм

заявлял: «Мне представляется постыдным небрежением, если, укрепившись в вере, мы не стремимся понять то, во что верим».

На протяжении всего Средневековья бытовала теория четырех смыслов, суть которой можно выразить в двустии, приписываемом Николаю Лирскому или Августину Дакийскому: «*Litera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia*».

«Буква учит событиям, аллегория — тому,
во что ты должен верить,
нравоучение — тому, что тебе должно делать,
а анагогическое толкование — тому,
к чему ты должен устремляться».

Средневековая теория аллегории (св. Иероним, Августин, Беда Достопочтенный, Иоганн Скот Эриугена, Гуго и Ришар Сен-Векторские, Бонаventura, Ф. Аквинский и другие), выделяя четыре возможных смысла: буквальный, моральный, аллегорический и анагогический (мистический), содержащиеся в тексте Св. Писания, жестко ограничивала «свободу» интерпретации. Выделенные смыслы не отрицали друг друга, поскольку их основанием выступал созданный Богом мир. Августин в «Исповеди» так говорил о разных толкованиях Писания: «Из всех истин один выбирает себе слова “в начале Бог создал небо и землю” и толкует их так: “Словом Своим, извечным, как и Он Сам, Бог создал мир умопостигаемый и мир чувственный, т. е. духовный и телесный”. Другой, говоря “в начале Бог создал небо и землю”, понимает это иначе: “Словом Своим, извечным, как и Он Сам, Бог создал всю громаду этого телесного мира со всем, что мы на нем видим и знаем”; третий, говоря “в начале Бог создал небо и землю”, понимает это еще иначе: “Словом Своим, извечным, как и Он Сам, Бог создал бесформенную материю для мира духовного и телесного”. Четвертый, говоря “в начале Бог создал небо и землю”, понимает еще иначе: “Словом Своим... Бог создал бесформенную материю для мира телесного, где еще в смешении находились и небо и земля, которые теперь, как мы видим, получили в громаде этого мира свое место и свою форму”. Пятый, говоря “в начале Бог создал небо и землю”, понимает это так: “В самом начале Своего дела Бог создал бесформенную материю, содержащую небо и землю в смешении; получив форму, они выдвинулись из нее и появились со всем, что на них”» [2: с. 189–190]. При разности толкования, отмечал Августин, что такое небо и земля, общее в этих пяти мнениях, не подвергающееся никакому сомнению, — знание «В начале Бог создал».

В «Божественной Комедии» Данте каждый персонаж имеет все четыре толкования, применявшиеся к тексту в Средние века: буквальный, аллегорический, моральный и анагогический. При этом данные толкования определяются христианской картиной жизни человеческой души. Всё созданное Богом имеет своё место, своё предназначение в мире. Место души — Эмпирей, куда она устремляется, при условии, что она очищена от груза грехов.

И круги Ада, рисуемые Данте, показывают нам, от чего она должна отказаться. Она должна очистить себя и покаяться в... — уступы Чистилища показывают нам, в чём она должна покаяться и от чего она должна воздержаться. Утверждая, что его «Комедия» — это дидактическая поэма (*doctrinale opus*), Данте называл её «многозначной», то есть имеющей несколько смыслов, «ибо одно дело смысл, который несет буква, другое — смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй — аллегорическим или моральным» [5: с. 387]. Если исходить из буквального значения, то сюжет произведения — «состояние душ после смерти как таковое, ибо на основе его и вокруг него развивается действие всего произведения. Если же рассматривать произведение с точки зрения аллегорического смысла, предметом его является человек, то, как — в зависимости от себя самого и своих поступков — он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре» [5: с. 387].

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу... —

Так начинает Данте своё произведение. Пытаясь пройти через дикий лес, стремясь к вершине, где светит «путеводная планета», герой встречает три препятствия: рысь, льва и волчицу.

И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пёстрого узора.
Она, кружа, мне преградила высь,
И я не раз на крутизне опасной
Возвратным следом помышлял спастись...
...навстречу вышел лев с поднятой гривой.
Он наступал как будто на меня,
...И с ним волчица, чьё худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несёт;
...Меня сковал такой тяжёлый гнёт
Перед её стремящим ужас взором,
Что я утратил чаянье высот.

(Ад, I, 17–18)

Всё в этом отрывке: лес, холм, звери, как толкуют комментаторы, имеет значение, причем «смысл буквальный, по Данте, всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие, и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же аллегорического» [5: с. 388]. Сумрачный лес аллегорически изображает заблуждения человеческой души, холм — присущее ей естественное стремление к правде, звери — символы человеческих пороков: рысь олицетворяет иллюзорность земных радостей, сладострастие, обман; лев — гордость, силу, власть; волчица — алчность и себялюбие. Три зверя представляют собою силы, препятствующие

восхождению человека к совершенству, — и в этом открывается символическое значение эпизода, его анагогический смысл.

Эпизод встречи Данте с дикими зверями на склоне холма символизирует универсальную жизненную ситуацию, в которой человек оказывается постоянно. Ложь, насилие, алчность (сладострастие, гордость, стяжательство) — это то, что человек должен избегать, если он хочет быть нравственным человеком. В эпизоде у Данте это выражено буквально — человек спасается от растерзания дикими зверями.

Данте различал теологическое использование аллегории и поэтическое и трактовал «аллегорический смысл согласно тому, как им пользуются поэты» [5], тогда как его определение буквального, морального и аналогичного смыслов оставалось традиционным. Аллегорический смысл он раскрывает в своей концепции поэтических покровов. Термин «покров-*involucrum*», заимствуя из «Ареопагитиков», широко использовал П. Абеляр, определяя его как место, где «надлежит изменять сами слова по отношению к одному и тому же предмету и не обнажать всё посредством общеупотребительных и обычных слов, ибо, как говорит блаженный Августин, всё прикрывается, чтобы не обесцениться» [1: с. 108].

Раскрывая, допустим, в «Монархии» смысл слова «авторитет», Данте определял его как «действие автора» [5]. Само слово «автор» восходит к греческому корню *αὐθεντία*, который означает «достойный доверия и повиновения». Следовательно, Аристотель, чьи слова достойны доверия и повиновения, — это человек, чьи слова обладают высочайшим авторитетом. Далее следует вывод, нетипичный для Средневековья: Аристотель в высшей степени достоин того, чтобы ему доверяли и повиновались. Все человеческие действия имеют цель, к которой человек устремлен, поскольку он человек. Если найдется наставник, сумевший познать и показать то, что приводит нас к этой цели, он будет иметь преимущественное право на наше доверие и повиновение. Именно таким наставником, в силу своих знаний, является Аристотель. Следовательно, он в высшей степени достоин доверия и повиновения. Аристотель, по Данте, как наставник человеческого разума занимает в философской иерархии ту же ступень, какую в политической иерархии занимает император. Данте в своих работах часто называет Аристотеля просто «Философ», полагая, что этим именем все однозначно выделяют Аристотеля.

Бог и природа, пишет Данте, подчинили этику Аристотелю, как они подчинили империю императору. Без авторитета философа авторитет императора рискует заблудиться, без авторитета императора авторитет философии «как бы слаб, но не сам по себе, а вследствие склонности людей к беспорядку». Так что авторитет Аристотеля и авторитет императора не только не противостоят друг другу, но и должны объединиться. Отсюда следует, что если философ не вправе властвовать в политике, то император не вправе властвовать в философии. Тем не менее, они нуждаются друг в друге: философия нуждается в империи для того, чтобы действительно управлять нравами, империя нуждается в философии, чтобы знать,

каким образом управлять нравами в соответствии с истиной и справедливостью. «Никомахова этика» Аристотеля даёт нам идею добродетельного человека, задавая как бы меру человеческого в нас, потому, по Данте, так велик авторитет Аристотеля. «Ведь поскольку они люди, их надлежит сводить к лучшему человеку, который есть мера всех прочих людей и, если можно так выразиться, идея для существующего в своём роде как максимально единого, кто бы он ни был, о чем можно прочесть в последних книгах “Никомаховой этики”» [5].

У исследователей Данте, конечно, возникал вопрос: почему философский авторитет Аристотеля Данте ставит выше, нежели авторитет Аквинского? Причины такого снижения с томистского уровня на уровень Аристотеля в мышлении Данте многочисленны. Возможно, по Жильсону, одна из них в том, что Аристотель — это философ, который обращается к людям действия, чтобы научить их соотносить философию свою практическую, а не созерцательную жизнь. Данте — гражданин Флоренции в один из самых смутных периодов истории города. Возможно ли заставить его поверить в то, что человек может быть счастлив, созерцая умопостижимое, в то время как в родной Флоренции насилие, обман, ненависть определяли общественную жизнь, ему самому было уготовано стать изгнанником, потерять всё имущество, оставить жену и детей в нищете жить без него? Такому человеку «Никомахова этика», автор которой хорошо знал невзгоды гражданской смуты, сам умер в изгнании, в Халкиде, куда бежал из Афин, чтобы не позволить афинянам «дважды погрешить против философии», была близка и понятна.

Читая Аристотеля, Данте опирается на комментарии Аквинского, но его толкование существенно отличается от позиции последнего. Аристотель, рассуждая в «Никомаховой этике» о месте и роли политики (πολιτική) — в латинском переводе и комментарии св. Фомы она будет называться *scientia politica*, или *scientia civilis* — в структуре знания, рассматривает её как науку, определяющую человеческие поступки с позиций нравственной жизни.

Аквинский в комментарии отмечает, что, во-первых, этика вправе определять не содержание наук, а только их использование. Во-вторых, Аристотель называет политику высшей наукой не в абсолютном смысле, а как «деятельную» науку, относящуюся к человеческим делам, из которых политика направлена на высшую цель. А к высшей цели как таковой устремлена только божественная наука [3]. Не оспаривая особый статус теологии, Данте выделяет философию и поэзию как области знания, имеющие свой круг вопросов, и средства для их решения.

Поднимая в «Монархии» проблему благородства и правильного определения смысла этого понятия, Данте отталкивается от определения императора Фридриха II Швабского, заявившего, что благородство заключается в древнем богатстве и добрых нравах. Это, по Данте, далеко не безобидное определение, потому что для большинства людей благородство есть нечто еще меньшее: им достаточно одного богатства без добрых нравов. А, как учит Аристотель

в «Никомаховой этике», мнение большинства не может быть абсолютно ложным. Но главное, что отмечает Данте, император претендует на роль философа, давая ложное знание. Является ли император философом, каковы основания его авторитета? Определяя понятие, Данте исходит из того, что истинное благородство есть естественная способность, источником которой может быть только Бог, следовательно, «определение благородства не дело императорского искусства; а если это не дело искусства, то, рассуждая... мы императору не подчинены; а если не подчинены, то почитать его в этом отношении мы не обязаны» [5]. Не являются критериями благородства сами по себе рождение или хорошие манеры, которые выступают следствиями, а не причиной благородства. Человек остается благородным, даже если он потерял свое богатство. Благородство — это «совершенство собственной природы в каждой вещи» [5]. Так как совершенство есть цель моральной жизни, благородство связывается с добродетелью. Только Бог наделяет подлинной добродетелью, но как Он это делает — за пределами человеческого разума.

Средневековое мышление привыкло выражать себя в аллегории. Аллегория использовалась повсеместно, поскольку способствовала пониманию текста, давая ясный зрительный образ [8].

Рисуя круги Ада, Данте прибегает к сравнению, которое позволяет ошутимо представить изображаемую картину:

Тропа, петляя над зубцами скал,
Поверженных, как каменные трупы.
Нас привела к обрыву, чей оскал
Зловонье извергал, подобно супу,
Прокисшему, бурлящему... (49)

Если аллегории поэтов считались в Средневековье «прекрасным вымыслом» в отличие от аллегорий религиозных текстов, то, по Данте, поэтическая аллегория раскрывает истину Писания. В письме к Кан Гранде делла Скала он отказывается от традиционного различия, характеризуя поэзию как технику теологии. Поэзия — наиболее мощное средство воздействия на сердца и умы людей. В XV песне «Ада» есть знаменитое сравнение Данте, описывающее, как толпа погибших душ сквозь полумглу смотрела на него и на Вергилия:

И каждый бровью пристально повёл,
Как старый швец, вдевая нить в иголку.

Такое сравнение помогает четче представить всё, о чем рассказывал Данте в предыдущих строчках.

Вся поэтическая символика Данте имеет теологический характер. Будучи пропитан томистскими взглядами, в то же время Данте излагает теорию, которая расходится со взглядами Аквината на поэтический смысл.

С одной стороны, он следует традиции средневекового аллегоризма и не может представить себе поэзии, которая не имела бы иносказательного смысла. С другой, помещает, допустим, в «Пире» свои канцоны, а потом дает правила их

истолкования. Свой комментарий Данте пишет для того, чтобы читатель понял буквальный смысл канцоны, данный через иносказание.

Многие персонажи «Комедии» реально существовали в истории. Их земное существование, определяющее буквальный уровень понимания, выступает, по Данте, основанием аллегорических значений. Добродетели и пороки существуют не абстрактно; они могут быть обнаружены только в контексте конкретной, человеческой жизни.

А если стал порочен целый свет,
То был тому единственной причиной
Сам человек: лишь он — источник бед,
Своих скорбей создатель он единый. (191)

Данте пишет, что в поэме он руководствовался способом изложения, который поэтичен (*poeticus*), предполагает вымысел (*fictivus*), описателен (*descriptivus*), предполагает отступление (*digressivus*) и перестановку (*transumptivus*), и тут же указывает, что этот способ равным образом предполагает определение (*cum hocdiffinitivus*), разделение (*divisivus*), одобрение (*probativus*), неодобрение (*reprobatione*) и приведение примеров (*et exemplorum positivus*). Данте даёт десять определений, из которых только пять средневековая традиция связывает с поэтической речью, остальные пять характерны для богословского или философского рассуждения.

Используя аллегории, Данте погружает поэтику в контекст этики и политики. При характеристике его взглядов на поэзию следует иметь в виду понимание Данте знаковой природы языка и происхождение последнего. Важно, что Данте делает акцент на роли языка в общении не только между Богом и человеком, но и между самими людьми: «Если же рассмотрим ближе, к чему стремимся мы в нашей речи, станет очевидным, что ни к чему другому, как к тому, чтоб передать другим мысль нашего ума...» [5]. Особое внимание Данте уделяет чувственной стороне языка. Никто, пишет он, не может проникнуть в душу другого, «ничто не может быть передано из одного разума в другой кроме как чувственным способом», поэтому знак должен быть чувственным: «если бы он был только рассудочным, он не мог бы передаваться», знак «чувственной природы, поскольку он звук, рассудочный — поскольку он может что-либо обозначать» [5]. С признанием важнейшей социальной функции языка и поэзии связаны выступления поэта в защиту народного языка и тот факт, что свои основные сочинения он писал по-итальянски.

В работе «О народном красноречии» Данте выдвигает задачу создания единого итальянского языка, который будет способствовать объединению Италии. «Язык служит необходимым орудием нашей мысли... и наилучший язык присущ наилучшим мыслям. Но наилучшие мысли невозможны без наличия дарования и знания; следовательно, наилучший язык не присущ никому, кроме обладающих дарованием и знанием» [5]. Написав «Комедию» по-итальянски, а не на латинском языке, Данте старается возвысить родной язык: «...по внушению Слова с небес, попытаемся помочь речи простых

людей...» Народный язык внутренне благороднее латыни, так как он является естественным, а не искусственным, и используется всеми людьми. Установление единого итальянского языка — это прежде всего выражение единого стремления к добру и истине. Народная речь, — писал он, — «за какой мы начали охотиться... ощутима в любом городе и ни в одном из них не залегают. Она может, однако, быть ощутимее в одном больше, чем в другом, подобно наипростейшей субстанции — Богу, ощутимой в человеке более, чем в животном; в животном более, чем в растении... Итак... мы утверждаем, что в Италии есть блистательная, осевая, придворная и правильная народная речь, составляющая собственность каждого и ни одного в отдельности итальянского города, но которой все городские речи итальянцев измеряются, оцениваются и равняются». Иллюстрацией такого языка является литературный, способный решать проблемы общественной жизни, религии, нравственности, несмотря на отсутствие в Италии объединяющей всех власти и законодательства. Утверждая философский статус поэзии (в том числе античной), Данте в «Комедии» открыто заявляет, что Вергилий просвещает умы,

...как тот, кто за собой лампаду
Несет в ночи и не себе дает,
Но вслед идущим помощь и отраду.

(*Чистилище, XXII, 67–69*)

Религиозный символизм Данте, как и большинства средневековых мыслителей, имел рациональные основания. Сегодня мы наблюдаем всплеск религиозного сознания, ставящего во главу угла иррационализм. У Данте, чья религиозность не вызывает сомнения, обнаруживаем вполне рациональные основания религиозно-политических идей:

...счастье смертных — в собственных руках.
Все люди — властелины над собою...
Есть сила та, что Разумом зовётся.
И взвесить вы способны на весах
Добро и зло. Покуда сердце бьётся
Свободно, нам соблазны не страшны
И зло всегда в осадке остаётся.
Но всё ж при том вы понимать должны,
Что воля Бога этот мир объяла.
Её права никем не стеснены.

Позиция Данте, свидетельствующая против иррациональных установок в религиозном опыте, представляется в этом плане весьма показательной.

Литература

1. *Абеляр Петр*. Пролог к «Да» и «Нет» // Абеляр Петр. История моих бедствий. М.: АН СССР, 1959. 259 с.
2. *Августин Аврелий*. Исповедь. М.: Республика, 1992. 335 с.

3. *Аквинский Ф.* Сумма теологии. Ч. III. Киев: Ника-Центр, 2014. 504 с.
4. *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М.: ЭКСМО, 2009. 432 с.
5. *Данте Алигьери.* Малые произведения / Пер. И. Голенищева-Кутузова, Е. Со-лоновича, с исправлениями. М.: Наука, 1969. 447 с.
6. *Жильсон Э.* Философ и теология. М.: Гнозис, 1995. 192 с.
7. *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М: Искусство, 1967. 185 с.
8. *Чёрненкокая С.В.* Интерпретативные стратегии понимания. Современные методологические стратегии: интерпретация, конвенция, перевод: коллективная монография / Рос. акад. наук, Ин-т философии, Ин-т науч. информации по обществ. наукам. М.: РОССПЭН, 2014. С. 156–170.

Literatura

1. *Abelyar Petr.* Prolog k «Da» i «Net» // Abelyar Petr. Istoriya moix bedstvij. M.: AN SSSR, 1959. 259 s.
2. *Avgustin Avrelij.* Ispoved'. M.: Respublika, 1992. 335 s.
3. *Akvinskij F.* Summa teologii. Ch. III. Kiev: Nika-Centr, 2014. 504 s.
4. *Dante Alig'eri.* Bozhestvennaya komediya. M.: E'KSMO, 2009. 432 s.
5. *Dante Alig'eri.* Maly'e proizvedeniya / Per. I. Golenishheva-Kutuzova, E. Solonovicha, s ispravleniyami. M.: Nauka, 1969. 447 s.
6. *Zhil'son E'.* Filosof i teologiya. M.: Gnozis, 1995. 192 s.
7. *Mandel'shtam O.* Razgovor o Dante. M: Iskusstvo, 1967. 185 s.
8. *Chyornen'kaya S.V.* Interpretativny'e strategii ponimaniya. Sovremenny'e metodologicheskie strategii: interpretaciya, konvenciya, perevod: kollektivnaya monografiya / Ros. akad. nauk, In-t filosofii, In-t nauch. informacii po obshhestv. naukam. M.: ROSSPE'N, 2014. S. 156–170.

S.V. Chyornenkaya

The Theory of the Allegory of Dante

The article considers the theory of allegory of Dante Alighieri, which clearly is not contrary to the medieval theory of allegorism (Thomist), but nevertheless, in determining the status of poetry and its role, as well as philosophy, is fundamentally different from the last.

Keywords: allegory; meaning; interpretation; theology; poetry.

А.В. Громова

Данте в творческом самосознании Б.К. Зайцева

В статье систематизированы факты обращения Б.К. Зайцева к творчеству Данте: охарактеризована работа писателя над переводом «Ада», проанализирован биографический очерк «Данте и его поэма», дан обзор произведений, содержащих образы и реминисценции из «Божественной комедии». Анализируется специфика восприятия Данте русским писателем сквозь призму религиозно-философских идей Серебряного века: В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, Д.С. Мережковского.

Ключевые слова: культура Серебряного века; литература русского зарубежья, диалог культур.

О значении Данте и итальянского Возрождения для русской культуры Серебряного века и эмиграции первой волны неоднократно писали историки, культурологи, литературоведы. С возвращением ранее забытых и малоизвестных имен усилился интерес к творчеству А. Волынского, Д.С. Мережковского, Б.К. Зайцева, П.П. Муратова, М.А. Осоргина — деятелей рубежа веков, которые увлеченно изучали итальянское искусство и продолжали дело сохранения культурного наследия после Октябрьской революции (см.: [3; 5; 7]). Итогом стал обновленный и более широкий взгляд на взаимодействие русской и европейской культур в XX веке, проявились многие особенности рецепции итальянского искусства русской интеллигенцией XX столетия. Одной из интересных страниц в истории русского «италофильства» является творческая деятельность Б.К. Зайцева (1881–1972), писателя-импрессиониста, пленявшего современников своей «акварельной» прозой и неоднократно обращавшегося к итальянской теме в своем творчестве. Для него Италия и Данте были одними из незыблемых ориентиров в хаосе трагической современности.

До Октябрьской революции 1917 года Зайцев четырежды посещал Италию. Уже после первой поездки в 1904 году он присоединился к «веренице русских, прельщенных Италией», которая «тянется с эпохи Гоголя, Жуковского, Тютчева, Тургенева и до наших дней» («Далекое») [1: т. 6, с. 160]. Зайцев начал изучать итальянский язык и историю итальянского искусства. В 1913 году по совету своего друга, писателя и искусствоведа П.П. Муратова (автора книги «Образы Италии») Зайцев приступил к переводу «Ада» — первой части «Божественной комедии» Данте. В очерке «Семь веков» (1965) он вспоминал: «Так началась моя жизнь с Данте» [1: т. 9, с. 408]. Тогда же был заключен договор с издательством К.Ф. Некрасова, но Первая мировая война помешала осуществлению издания.

Писатель продолжал увлекшую его работу до 1918 года. В письме к Н.Г. Елиной от 31 января 1969 г. Зайцев писал: «Рукопись была дважды продана, авансы получены, но бури войн и революций задержали все (издательства погибли)» [1: т. 11, с. 287]. В очерке «Непреходящее» (1961) писатель размышлял о значении Данте для своей души в ту трагическую эпоху: «Что за власть такая его оказалась надомной? Бушевала война, потом революция, страшные вещи, кровь, насилия, трагедия в нашей семье... Я не мог от него отделаться. Но он и помогал жить. <...> из бюста его на моем столе, как и из итальянского текста, исходило нечто непреходящее, подымавшее, тянувшее вверх» [1: т. 9, с. 377]. Для русского писателя обращение к великому творению мировой литературы было способом сохранить свою личность, свой духовный мир.

В стремлении противопоставить социальному хаосу вечные ценности культуры Зайцев был не одинок. Вскоре после революции в голодной и холодной Москве возникло «Studio Italiano» («Итальянская студия»), в число создателей которой входили писатели Зайцев и М.А. Осоргин, искусствоведы Б.А. Грифцов, А.К. Дживелегов, П.П. Муратов и др. [3: с. 90–100] В студии зачитывались доклады об итальянской культуре, первую лекцию — о Данте — читал Зайцев. В мемуарном очерке «Москва 20–21 гг.» (1928) Зайцев вспоминал «Studio Italiano», где в холодных помещениях сидевшие в шубах слушатели внимали лекциям об итальянском искусстве.

В 1921 году отмечалось 600 лет со дня смерти Данте. 14 сентября 1921 года было устроено торжественное объединенное заседание Института итальянской культуры, Всероссийского союза писателей, Общества любителей российской словесности и Вольной духовной академии. С докладами выступили П.П. Муратов, Б.К. Зайцев, Б.А. Грифцов, М.А. Петровский, Г.И. Чулков, М.М. Хусейд, о чем сообщалось в журнале «Печать и революция» [2: с. 532–533].

Данте воспринимался Зайцевым почти как современник, обладавший схожим жизненным опытом: «Он жил в век гражданских войн. Сам был изгнанником. Самому грозила смерть в случае, если бы ступил на родную землю, флорентийскую... “Божественная комедия” почти вся написана в изгнании» [1: т. 6, с. 119]. Одновременно Данте был образцом несломленного духа: «...И над убогой жизнью дантовский Орел... Прореял — все к себе поднял» [1: т. 6, с. 119].

При отъезде за границу в 1922 году (Зайцев выезжал на лечение, не предполагая, что больше никогда не вернется в Россию) он захватил рукопись своего перевода, к которому вновь обратился в Париже в разгар следующей войны — зимой 1942 года. В очерке «Непреходящее» писатель вспоминал: «Я переводил “Ад” пять лет. Из Притыкина он переехал в скромной рукописи, испещренной поправками, в Москву, из Москвы в 22-м г. ушел на Запад, в Париже во время немецкого владычества и англо-американских бомбардировок спускался в подвалы, но выходил невредим. Еще год я проверял строчку за строчкой перевод, и опять прикосновение к великому поддерживало в убожестве» [1: т. 9, с. 377]. Работа над редактированием собственного перевода спасала от ужаса реальности — это было прикосновением к великому и вечному. В дневнике Зайцева

за 1943 г. есть запись, свидетельствующая о живом восприятии «Божественной комедии» как образа трагической современности: «С “Адом” я спустился в подвал одним летним утром... — и увидел он адские коридоры внизу, мизераблей наших, жавшихся там. Мы поистине были похожи на отряд грешников из какой-нибудь песни» [1: т. 9, с. 202].

По мнению Н.И. Прозоровой, Данте привлекал русских интеллигентов тремя гранями: как певец мистической любви к Беатриче, как патрон изгнанников и как пророк. «В трагическом XX веке Данте предстал поэтом-пророком, проецирующим историю на экран вечности и помогающим осмыслить судьбы всей европейской культуры, в том числе и культуры русской. Именно Зайцев — в силу особенностей его мироощущения — глубже многих своих современников постигает судьбу России в категориях христианской этики, созвучной “Божественной комедии” Данте» [6: с. 197]. Сам писатель следующим образом объяснял свою приверженность многолетнему труду: «Первое: Данте — последняя ступень перед Священным Писанием <...> Так что его переводя чувствуешь себя почти одним из семидесяти толковников. Второе: я полюбил Данте юношей, с моих первых путешествий в Италию <...> Он из моих “вечных спутников”, как Флоренция, Рим. Третье: это как бы прощание и отчет. Я прощаюсь с тем, что любил в жизни. И даю отчет в том, что сделал» [1: т. 9, с. 200]. По справедливому замечанию М.В. Яковлева: «Работа над текстом “Ада” получила для русского писателя почти характер личной религиозной мистерии. Окружающий эмигранта мир действительно принимал образы ада, но творчество было преодолением inferнальных сфер реальности, восхождением к небесам, которые как бы наполнялись для него итальянским воздухом и Светом» [8: с. 151].

Выполненный Зайцевым перевод «Ада» вышел отдельной книгой с предисловием и комментариями автора лишь в 1961 году, в преддверии 700-летия со дня рождения Данте. Он был отмечен прессой русской эмиграции (в частности, в журнале «Возрождение» (1962, № 25) была помещена рецензия Я.Н. Горбова, писателя и переводчика, знатока итальянской культуры), а также тепло встречен итальянским профессором-славистом, давним другом Зайцева Э. Ло Гатто [1: т. 3, с. 551].

К тому времени уже существовал перевод М.Л. Лозинского (1945), высоко оцененный читателями и специалистами. Признавая высокие поэтические достоинства данного перевода, Зайцев считал, что он отличается некоторой «вычурностью», выполнен «виртуозно, но уж очень изысканно, первозданной простоты, силы дантовского слова осталось мало» [1: т. 9, с. 405]. Зайцев не был поэтом. Следуя совету своего друга П.П. Муратова, он переводил текст «ритмическую прозой, строка в строку» [1: т. 9, с. 408], понимая, что перевод терцинами вынуждает пренебрегать точностью. Наблюдения за сравнением двух переводов содержатся в статье Н.П. Комоловой, которая считает зайцевский вариант более точным и сохраняющим мистико-религиозный смысл дантовских образов [4: с. 21–22].

Восприятие Зайцевым личности и творчества Данте нашло наиболее полное выражение в биографическом очерке «Данте и его поэма» (1922), написанном в качестве предисловия к переводу «Ада». Работая над переводом, Зайцев изучил обширный круг источников, в который входили труды комментаторов и исследователей «Божественной комедии»: Анонимо Фиорентино, К. Витте, Дж.А. Скартаццини, Ф.Х. Крауса и др. В письме к Н.Г. Елиной Зайцев сообщал: «<...>Познания Ваши в дантовских делах несоизмеримы с моими <...> Помню, когда работал над переводом, был у меня под рукой немец Краус, огромный том <...> Скартаццини всегда был при мне <...> Имя Кроче знакомо, но больше именно имя» [1: т. 11, с. 287].

Зайцев осознавал, что не все факты известны достоверно, касаясь их, он прибегал к приему реконструкции (термин Л. Ржевского), выражая свои предположения при помощи модальных слов: «Знаем, что он не был богат, **вероятно**, происходил из среднего дворянства и обладал познаниями в медицине, **быть может**, применял их» (выделено мной. — А.Г.) [1: т. 8, с. 479]; приводил одновременно различные мнения: «Одни считают, что [в Париже он] преподавал поэзию и итальянский язык, другие — что сам учился. Краус склоняется к последнему <...> Очень правдоподобно» [1: т. 8, с. 482]. Стремясь к объективному изложению фактов, Зайцев оставался прежде всего писателем, а не исследователем, что привело к появлению в тексте очерка подлинно художественных фрагментов. Таково, например, описание средневековой Флоренции: «Флоренция тогда мало походила на теперешнюю: вся в башнях, темноватая, наверно, с запахами, вечно кипевшая враждой <...> Лишь природа та же: наверно, с кампаниллы S.Maria Novella или со стен Palazzo Vecchio такой же вид открывался на холмы Тосканы, на извив Арно, так же мягок, приветлив, прозрачен был голубоватый пейзаж: голубоокая душа страны. И как теперь, весенний ветер приносил запах фиалок» [1: т. 8, с. 477–478]. Стиль «Божественной комедии» охарактеризован в импрессионистическом духе: «Если попробовать рукой, на ощупь, то слова Данте благородно шероховаты, как крупнозернистый мрамор, или позеленевшая, в патине, бронза» [1: т. 8, с. 488].

Обозначив в очерке основные этапы биографии Данте и представив краткую характеристику отдельных его произведений (раннего сборника «Новая жизнь», философского сочинения «Пир» и «Божественной комедии»), Зайцев проявил повышенный интерес к внутреннему развитию поэта, «истории его души», вступив в спор со знаменитым Скартаццини: «Скартаццини упорно подчеркивает в поэте все интеллектуальное, разумное; в его изображении Данте слишком человек головы, а не темперамента, тогда как мощь его состояла в слиянии того и другого» [1: т. 8, с. 485]. Как отмечает Н.И. Прозорова, «Зайцев мог бы повторить о себе — вслед за Н. Бердяевым — слова о том, что он принес на Запад русскую критику рационализма, “изначальную русскую экзистенциальность мышления”» [6: с. 199]. Исходя из этого положения, Зайцев решает спорный вопрос о соответствии литературной Беатриче реальной соседке Данте и делает вывод о слиянии в образе прекрасной возлюбленной поэтической традиции (лирика

провансальских трубадуров) и мистически-реальных чувств Данте: «Отрицать, что любовная поэзия “Vita nuova” шла из жизненного источника, тоже нельзя. Действительность и вымысел так слиты, что разделить их теперь невозможно. Все же явственно тонкое, духовное опьянение любовью, все же присутствует Аморе не условный и выдуманный, а живой — лишь в одеждах эпохи» [1: т. 8, с. 478]. Это восприятие Зайцевым Данте как певца мистической любви к Абсолюту в лице Беатриче в своих истоках восходит к религиозной философии В.С. Соловьева. И в тексте очерка писатель часто использует в описании Беатриче метафорические обозначения и эпитеты, ассоциативно указывающие на соотнесенность данного образа с символистски-культовым образом Вечной Женственности, Софии: «просветленная Беатриче» [1: т. 8, с. 485], «Божественная мудрость (Беатриче), <...> выведшая путника поэмы к спасению» [1: т. 8, с. 489].

Зайцев прослеживает нравственно-духовное становление великого поэта Италии от любовных канцон и земной жизни к «Божественной комедии», уделив повышенное внимание данному произведению. Писатель выделяет в поэме два важнейших философских мотива: это, во-первых, «история человеческой души вообще, Человека, блуждавшего по греховной и темной жизни, но с помощью сперва Разума (Вергилия), а затем Божественной Мудрости (Беатриче) вышедшего на путь истины, и очищающегося зрелищем загробных кар и блаженства», и, во-вторых, «жизнь всего человечества, его блужданий в потемках идолопоклонничества, суеверий, грехов, долгого и трудного пути до христианства» [1: т. 8, с. 489]. Таким образом, Данте, живший в эпоху перехода от Средневековья к Возрождению, предстает как духовный писатель по преимуществу, а его мировоззрение — как христианский персонализм, близкий многим русским философам Серебряного века. Отрицая рационалистические трактовки произведений Данте, Зайцев высвечивает их скрытый духовно-мистический смысл.

Образ Данте и его великого творения постоянно присутствовали в самосознании Зайцева, проникая в художественное творчество, публицистику и литературную критику. В произведениях Зайцева неоднократно встречаются образы «Божественной комедии»: Беатриче как воплощение мистической любви и Вечной Женственности, путь как духовное восхождение, темный лес заблуждений, горький хлеб изгнания. Например, в очерке «Афон» (1928), упоминая, как он «тронулся по горной тропе — к монастырю, медленно и молчаливо» [1: т. 7, с. 78], Зайцев иллюстрирует эту конкретно-реалистическую картину цитатой из «Божественной комедии». В мемуарных очерках воспоминания о войнах и революциях нередко сопровождает образ «схождения в преисподнюю»: «Революция кончилась. Но для нас кончилось и младенчески-поэтическое... Пусть ведет вечный Вергилий. Началось схождение в горький мир, в “темный лес”» [1: т. 6, с. 122]. В биографии Жуковского трагическая любовь поэта к Маше Протасовой воспринимается сквозь призму мистической любви Данте: «Маша поднята на высоту Беатриче, Лауры, это уже полусимвол, не Дева ли Радужных ворот Соловьева, Прекрасная Дама молодого Блока?» [1: т. 5, с. 231].

В литературной критике с Данте сопоставляются русские писатели XIX века. У Зайцева был свой взгляд на развитие русской классической литературы, сформировавшийся под влиянием литературно-критических и философских работ Д.С. Мережковского. Вслед за Мережковским Зайцев выделял в литературном процессе две линии, противопоставляя «аполлоническое» и «дионисийское» начало в словесном искусстве. При этом «аполлоническое» соотносилось с «чистым художеством» и воплощало «языческое» в искусстве, а «дионисийское» свидетельствовало о выходе к надэстетическим вопросам — морали, религии. К первому течению в русской литературе Зайцев относил Пушкина, Тургенева и — с оговорками — Л. Толстого, ко второму — Лермонтова, Гоголя, Достоевского. Из западноевропейских писателей классическим выражением христианского начала в искусстве он считал Данте. Исходя из этих положений, Зайцев сопоставляет с ним русских писателей. Так, Пушкина роднит с великим флорентийцем пафос гуманизма и национально-культурного единства. В статье «Пушкин в нашей душе» (1925) Зайцев писал: «Когда Италия объединилась, Данте был знаменем национальным. Теперь, когда России предстоит трудная и долгая борьба за человека, его вольность и достоинство, имя Пушкина приобретает силу знамени» [1: т. 9, с. 40]. Гоголь и Достоевский сопоставляются с Данте как христианские писатели по преимуществу. Так, в статье «Гоголь» (1952) Зайцев упоминает о значении Италии в творческой судьбе русского писателя и то, что «Мертвые души» были задуманы по плану «Божественной комедии»: «В самом намерении этом есть уже некое сверхискусство, не пушкинский аполлонизм, а дело жизни, служение людям в области морально-религиозной и собственное спасение — в очищении» [1: т. 9, с. 307]. В статье «На весах» (1966) Зайцев сравнивал Л. Толстого с гением античности Гомером, а Достоевского — с христианином Данте, поскольку Достоевский преодолел внутренние терзания и пришел к «вратам Обители — Оптиной Пустыни, как Данте, искавший мира» [1: т. 9, с. 428].

Итак, для Зайцева, как и многих его современников, имя Данте было символом духовного восхождения, а его творчество — непреходящей ценностью культуры, противопоставленной социальным катастрофам. В его образах представители интеллигенции XX века видели и пророческий смысл, соотнося эпоху Данте с современностью. Данте жил в переходное время. Унаследовав от Средневековья напряженность мистического переживания, Данте был одним из тех, до кого могли достигать «пусть еще смутные голоса приближающегося Возрождения» (из рецензии Я.Н. Горбова) [1: т. 8, с. 497] с его обращенностью к человеческой личности. Он был подлинным предвозвестником гуманизма, что особенно привлекало представителей XX века.

Литература

1. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Рус. книга, 1999–2001.
2. Клеймёнова Р.Н. Общество любителей российской словесности. 1811–1930. М., 2002.
3. Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века: времена и судьбы. М.: Наука, 2005. 470 с.

4. *Комолова Н.П.* Работа Б.К.Зайцева над переводом «Ада» Данте // Далекое, но близкое. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2007. С. 18–23.
5. *Николюкин А.Н.* Данте и русская эмиграция // Дантовские чтения. Вып. 12. М., 2002. С. 173–181.
6. *Прозорова Н.И.* Данте в творчестве Б. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Вып. 2. Калуга: Гриф, 2000. С. 194–204.
7. *Прозорова Н.И.* Образ Данте в прозе Б. Зайцева и Д. Мережковского: герменевтический аспект // Калужские писатели на рубеже Золотого и Серебряного веков. Вып. 5. Калуга: ИПКРО, 2005. С. 133–139.
8. *Яковлев М.В.* «На Адриатику широко окно». Размышления о книге: Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века: времена и судьбы // Культурология: Дайджест. М., 2006. № 4 (39). С. 147–159.

Literatura

1. *Zajcev B.K.* Sobranie sochinenij: v 11 t. М.: Rus. kniga, 1999–2001.
2. *Klejmyonova R.N.* Obshhestvo lyubitelej rossijskoj slovesnosti. 1811–1930. М., 2002.
3. *Komolova N.P.* Italiya v russkoj kul'ture Serebryanogo veka: vremena i sud'by'. М.: Nauka, 2005. 470 s.
4. *Komolova N.P.* Rabota B.K. Zajceva nad perevodom «Ada» Dante // Dal'yokoe, no blizkoe. М.: Dom-muzej M. Czvetaevoj, 2007. S. 18–23.
5. *Nikolyukin A.N.* Dante i russkaya e'migraciya // Dantovskie chteniya. Vy'p. 12. М., 2002. S. 173–181.
6. *Prozorova N.I.* Dante v tvorchestve B. Zajceva // Problemy' izucheniya zhizni i tvorchestva B. Zajceva. Vy'p. 2. Kaluga: Grif, 2000. S. 194–204.
7. *Prozorova N.I.* Obraz Dante v proze B. Zajceva i D. Merezhkovskogo: germe-nevticheskij aspekt // Kaluzhskie pisateli na rubezhe Zolotogo i Serebryanogo vekov. Vy'p. 5. Kaluga: IPKRO, 2005. S. 133–139.
8. *Yakovlev M.V.* “Na Adriatiku shirokoe okno”. Razmy'shleniya o knige: Komolova N.P. Italiya v russkoj kulture Serebryanogo veka: vremena i sud'by' // Kulturologiya: Dajdzhest. М., 2006. № 4 (39). S. 147–159.

A.V. Gromova

Dante in B.K. Zaitsev's Creative Consciousness

In the article the author systematizes facts of B.K. Zaitsev's address to Dante's creativity: the writer's work on the translation of «Hell» was characterized, a biographical essay «Dante and His Poem» was analyzed. The author provides an overview of works containing images and reminiscences from the «Divine Comedy». The specific character of perception of Dante by the Russian writer through the prism of V.S. Soloviev's, N.A. Berdyayev's, D.S. Merezhkovsky's religious and philosophical ideas of the Silver Age.

Keywords: culture of the Silver Age; Russian literature abroad, the dialogue of cultures.

**И.И. Мурзак,
К.В. Иванова**

«Божественная комедия» Данте Алигьери в переводе Д.Д. Минаева как форма литературной полемики

Статья посвящена современному прочтению переводческого наследия Д.Д. Минаева, отличию восприятия перевода и оригинала в культурологическом контексте. Рассматривается категория читателя как одна из важных составляющих рецепции классического текста в инокультурной среде.

Ключевые слова: перевод; пародия; «Божественная комедия»; интертекст.

В русской культуре переводам «Божественной комедии», ее восприятию и интерпретации посвящено много работ. Это связано с тем, что бессмертный текст Данте стал прецедентным и с точки зрения его восприятия, и с точки зрения перевода. О «Божественной комедии» рассуждают даже те, кто не знает подлинного источника знаменитой, но к несчастью девальвированной по смыслу, фразы «Оставь надежду всяк сюда входящий» — «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (Данте «Ад», III: 9). По словам Ю. Бореева, «Данте становится одним из существенных культурных знаков» [3: с. 347].

В каждой национальной культуре есть свой вариант прочтения «Божественной комедии». Почти все русские писатели обращались к творению Данте, чтобы полнее выразить свое отношение к вечным вопросам бытия. И сейчас появляются новые переводы и толкования этого произведения. В настоящее время известно более восьми полных переводов «Божественной комедии». Классической считается работа М.Л. Лозинского, поскольку он следовал традиции русской переводческой школы, когда специалист не только понимает текст, знает особенности языка оригинала, но и живет этим текстом, перевоплощается в поэта. К. Чуковский использует как эпиграф слова В. Третьяковского: «Переводчик от творца только именем рознится» [8: гл. 2]. И несмотря на такое количество русских стихотворных и прозаических вариантов «Божественной комедии», в начале XXI века известный педагог, литературовед, автор школьных учебников В.Г. Маранцман счел необходимым сделать новый перевод поэмы. По этому поводу М.Л. Гаспаров писал: «В каждой развитой культуре классические памятники прошлой литературы должны существовать не в одном, а в нескольких переводах. Каждый перевод, сколь бы он ни был превосходителен, проецирует многомерную сложность подлинника на плоскость,

делает оригинал упрощенным и представляет его односторонне. Сопоставляя два или несколько переводов, читатель может получить как бы стереоскопическое изображение оригинала, увидеть его с разных сторон. Старый перевод может остаться памятником переводящей литературы, шедевром ее, но этим он не может закрыть дорогу новым переводам, которые хотят увидеть новое в классическом памятнике» [4: с. 347].

В 1839 году в типографии Московского университета впервые в России была напечатана поэма Данте на итальянском языке. Многие литераторы и деятели культуры взялись за переводы «Божественной комедии». Так, первый полный перевод Е.В. Кологривовой стал литературным событием и принес некоторую известность заурядной писательнице. Хотя, конечно, до публикации поэмы русские читатели уже были хорошо знакомы с оригиналом, о чем можно судить по многим аллюзиям из поэмы в сборнике М.Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки». Переводы отрывков из «Ада» делал П.А. Катенин. В 1855 году вышел перевод Д. Мина, который современники сочли очень удачным. Это был первый стихотворный перевод, выполненный терцетами.

Предприимчивый издатель М.О. Вольф в 1853 году объявил подписку на юбилейное издание «Божественной комедии», выкупил права на публикацию иллюстраций Г. Доре (87 рисунков), пообещал подписчикам шедевр издательского производства. Был заказан дорогой переплет, редкая бумага, специальный шрифт. Издание предполагалось невероятно затратным, но издатель рассчитывал на неслыханную прибыль. Вот отзыв одного из современников С.Ф. Либровича, редактора журнала «Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольфа по литературе, науке и библиографии»: «По изяществу, отчетливой работе, бумаге, рисункам, типографским украшениям, переплету, русский вариант Данте смело может соперничать с роскошными заграничными изданиями в этом роде» [6: с. 347].

Может показаться странным, что М.О. Вольф заказывает перевод Д.Д. Минаеву, модному, но скандальному тогда поэту, который уже опубликовал много переводов произведений Байрона и Гейне в демократическом журнале «Искра» и вызвал неодобрительные отзывы современников о своем таланте переводчика. Примером может служить резко негативная оценка, которую дал Д.В. Аверкиев в критическом обзоре «Текущая литература». Вторую часть обзора, под названием «Литературное шарлатанство», критик сопровождает эпиграфом: «Стыд не дым, глаза не выест». Д. Аверкиев сопоставляет оригинал текста Байрона с переводом Д. Минаева и заключает: «Еще подумают, что мы нарочно отыскиваем нелепости г. Минаева, а отыскивать их вовсе не нужно. Возьмем, например, II строфу всех четырех песен и посмотрим, осталось ли хоть малое подобие Байрона в переводе г. Минаева» [1: с. 17].

Выявление достоинств и недостатков перевода Д. Минаева не входит в нашу задачу, это предмет отдельного серьезного исследования. Его поэтический перевод был очень близок к стилизации, носил пародийный характер. Современники

даже называли переводческие опыты Д. Минаева «стихотворной подделкой», потому что не находили в них соответствия ни стилю, ни ритмике первоисточника. Поэт обращался к известным творениям для того, чтобы полемизировать с современниками.

Д. Минаев в предисловии к переводам произведений Гейне помещает такое обращение к читателю: *«Милостивые государи, читатели “Искры”! Уверен я, что вы не будете удивлены тем, что я являюсь переводчиком германского стихотворца. Вы должны знать, что поэт этот есть жертва российских стихотворцев, которые еще в чреве матери стали перегружать его произведения на плац-парад нашей литературы. Кто из них не принадлежал к партии гейневцев? Кто из них не упражнял своей музы полосканием гейневских песен в волнах славянской Леты? Даже сам именитый Катков занимался прежде этой литературной перегрузкой и переводил Гейне в одном старом московском журнале. Благодаря русским переводчикам от Парнаса немецкий стихотворец на нашей почве получил новую, совершенно оригинальную физиономию, физиономию до того новую, что если бы немцы попробовали вновь перевести русского, перегруженного Гейне на свой язык, то они бы не узнали в нем автора “Германии” и “Атта-Тролля”»*. Такое ироничное замечание Д. Минаева вполне обоснованно, ведь в XIX веке не было практически ни одного поэта, кто бы не переводил Гейне, от гениального М.Ю. Лермонтова до «прочих и прочих».

Следует отметить, что сотрудники «Искры» и не ставили перед собой задачи воссоздать всю силу поэтического дара автора известного произведения. Их цель — просветительская работа. «Общественная роль этих переводов очень важна, — пишет И.Г. Ямпольский, — по ним широкие круги читающей публики знакомились с западноевропейской классикой» [8: с. 38]. Нужны были переводы европейской литературы, не требующие комментария и специальных знаний, понятные для демократического читателя. Поэты-переводчики искровской школы были убеждены, что каждый перевод — это уже в каком-то смысле интерпретация, точный поэтический перевод может усложнять читательское восприятие, возникает проблема понимания текста. В литературных переводах, ориентированных на содержание, важна, прежде всего, не столько форма, сколько ясность мысли, заложенной в тексте-оригинале. И в данном случае переводчик в первую очередь ориентируется на адекватную передачу информативного содержания. При этом для обеспечения понимания текста языковое оформление перевода ориентировано на язык той культуры, для которой выполняется перевод.

Обращение к переводам было обусловлено и журналистскими задачами. В это время на передний план выходит вольный перевод, открывающий простор для творческого самовыражения и фантазии. Вольные переводы использовались для обмана цензоров при пропаганде революционных идей. Например, В. Курочкин, Д. Минаев и М. Михайлов вставляли в свои переводы

небольшие фрагменты, отсутствующие в оригинальных текстах, которые вызывали у русских читателей определенные ассоциации политического характера.

Уже в раннем сборнике «Думы и песни» (СПб., 1864) Д. Минаев дает примеры пародийных переводов: «Опыты переводов Гейне на русский язык. (Подражание русским переводчикам немецкого поэта). (Посвящается М. Бурбонову)». На пародийность намекает посвящение. Все свои самые яркие поэтические инвективы обществу и политическим оппонентам Д. Минаев подписывал либо псевдонимом Обличительный поэт, либо именем М. Бурбонов.

Всего этого не мог не знать М.О. Вольф, активно участвуя в культурной жизни столицы, тем более что в литературных кругах уже бурно обсуждался выполненный Д. Минаевым стихотворный перевод «Божественной комедии», который признавали лучшим. Чем же тогда объясняется обращение к Д. Минаеву?

К.И. Чуковский в книге «Высокое искусство» говорит об особом слухе переводчика: «Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, систему его образов, ритмику» [8: гл. 6]. Он приводит пример перевода: «Татьяна Гнедич словно сказала себе: пусть пропадают отдельные образы, отдельные краски оригинального текста, лишь бы довести до читателя эту кристаллическую ясность поэмы, живую естественность ее интонаций, непринужденную легкость ее простой и отчетливой дикции» [8: гл. 5]. Д. Минаев очень тонко чувствовал образы, мог ощутить ритмический рисунок слова, хотя работал с подстрочником, поскольку не знал итальянского. Он специально приглашал к себе поэтов, которые могли ему читать Данте на итальянском. Поэт стремился услышать музыку слова, то есть не столько понять, сколько интонационно уловить ритм и через него постичь смысл поэмы.

Д. Минаева часто упрекали в том, что он не способен создавать больших форм. Как публицист он писал быстро, много и кратко. Все его пародии на известные объемные произведения, такие как «Евгений Онегин», «Кому на Руси жить хорошо», «Война и мир», не отличались внушительным содержанием. Но вот в переводе «Божественной комедии» Д. Минаев был более тщателен. Ведь перевести творение Данте стоило ему большого труда. И не только потому, что приходилось работать с подстрочником. Перед ним стояла важная задача вернуть тексту его первоначальный смысл великого творения эпохи гуманизма, написанного не на латыни, как было тогда принято, а на народном, разговорном языке. Из истории публикации «Божественной комедии» известно, что Данте презрел старые эстетические каноны, создал произведение, вместившее в себя всю философию бытия. Определение «божественная», которое дал этой комедии Боккаччо, было связано с характеристикой гениальности Данте и не выражало сакральности текста. А вот в русской культуре поэме придали тот возвышенный смысл, который был традиционен для подобного жанра в начале XIX века.

На русской почве к 50-м годам XIX века уже сложилась особая традиция интерпретации поэмы Данте. Торжественная тональность была задана еще А.С. Пушкиным, который называл поэта эпохи Возрождения «гениальным провидцем». Затем появились романтические толкования Дантова «Ада», текст поэмы стал обретать новый смысл. Данте наделили чертами романтика, который один противостоит порочному миру.

Д. Лебедева в диссертации, посвященной истории изучения «Божественной комедии» в России, пишет: «Впервые “Божественная комедия” была востребована русской литературой в середине XVIII в. как набор новелл, авантюрных историй, дающих пищу для воображения читателей. Востребован еще не сам Данте, а скорее свобода его творческой фантазии, когда произведение поэта является лишь поводом для собственного творчества наравне с русской народной сказкой или устным анекдотом» [6]. Всевозможные аллюзии и реминисценции из «Божественной комедии» существенным образом меняли отношение читательской публики к первоисточнику. Достаточно вспомнить, как Н.В. Гоголь по-своему прочитывает дантовский текст в «Мертвых душах». Для писателей демократической среды Данте не был романтиком, они видели в его творении иной смысл. А.А. Асоян в своей монографии объясняет позицию журналистов и критиков демократического толка так: «С образом автора “Божественной комедии” читатели связывали высокую ответственность поэта за судьбы мира и готовность самоотверженно служить идеалу, осуществление которого обещало спасение человечества» [2: с. 195].

В 1862 году Д. Минаев публикует поэму «Ад» и указывает, что это подражание Данте, поэма — пародия на оппозиционные журналы. Адом представляется сложившаяся литературная ситуация.

Едва ли стих, которым пишут оды,
Посланья «к ней», к трем звездочкам, к луне,
Стих, мелкий льстец и раб вчерашней моды,
Сумеет людям передать вполне
Картину ада, нынешнего ада,
Куда спуститься вздумалось мне.

Д. Минаев, несмотря на занятость в журналах, постоянно работал над переводом «Божественной комедии», считал это делом всей жизни. Наконец только в 1987 году было подготовлено отдельное издание «Божественной комедии». Закончив перевод, Д. Минаев написал издателю М.О. Вольфу: «Когда я умру, пусть мне в гроб вместо подушки положат три тома “Божественной комедии”, а на могиле соорудят памятник с надписью: “Жил и переводил Данте”» [10].

И современники, и более поздние критики не оценили этот перевод по достоинству. И.Н. Голенищев-Кутузов в монографии «Данте и мировая культура» так отозвался о своем предшественнике: «Минаев совершенно лишен переводческого таланта, стих его тяжел, а культура весьма ограничена. У этого доморощенного переводчика, не слишком обременявшего себя правилами

версификации, нередко строфы, представляющие жалкое подобие “терцины”» [5: с. 454]. Но для современников перевод, выполненный Д. Минаевым, был важен тем, что «Данте заговорил с читателем на русском языке» [10: с. 112].

В 2005 году издательством «Эксмо» было выпущено подарочное издание «Божественной комедии», и выбор редакции опять был сделан в пользу перевода Д. Минаева. Это не репринт знаменитого трехтомного издания М.О. Вольфа, а вновь подготовленный текст с комментариями ученых и текстологов. Книга очень дорогая, но она уже выдержала пять изданий, значит, востребована читателем, что характеризует новый выбор современников.

Работа Д. Минаева над переводами отражает еще одну грань теории перевода как пародии и соотносится с теорией интертекстуальности, которая является одной из характеристик особенностей литературного текста. Поэтому вслед за Ю. Кристевой можно допустить, что каждый текст строится как «мозаика цитат», каждый текст — это превращение другого текста в оригинальный. Ю. Кристева отказывается от «обожествления литературного знака». Интертекстуальность — это то, что присутствует в любом тексте, хотя никакой текст нельзя свести только к сумме источников и влияний. «Каждый текст — это новая ткань из прошлых цитат, — пишет Ролан Барт, — и в этой ткани мы находим как тексты предыдущей культуры, так и тексты культуры, современной автору». Переводы Д. Минаева, таким образом, это один из вариантов актуализации категории интертекстуальности в тексте художественного произведения и это одна из форм полемики по поводу восприятия канонических текстов культуры.

Литература

1. *Аверкиев Д.В.* Литературное шарлатанство // Текущая литература. «Эпоха». 1865. № 2. С. 17–19.
2. *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...» Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. 226 с.
3. *Бореев Ю.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
4. *Гаспаров М.Л.* О новом переводе «Ада» Данте, выполненном В.Г. Маранцманом // Данте Алигьери. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. с итал. В. Маранцмана. СПб.: Амфора, 2006.
5. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 552 с.
6. *Либрович С.Ф.* Кабинетная библиотека. Критико-библиографическое руководство при выборе книг по журнальным рецензиям, критикам, отзывам специалистов и т. п. СПб: Вольф, 1884.
7. *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3: Высокое искусство. М.: Терра, Книжный клуб, 2001.
8. *Ямпольский И.Г.* Поэты «Искры». М.: Советский писатель, 1930. 520 с.
9. Родное слово: учеб. пособие для V–XI классов общеобразовательных учреждений по литературному краеведению / Под общ. ред. В.Н. Янушевского. Ульяновск: ИПК ПРО, «Корпорация технологий продвижения», 2001. 224 с.

10. *Лебедева Д.* Первые переводы «Божественной комедии» Данте. Россия, Англия, Америка. URL: <http://cheloveknauka.com/pervye-perevody-bozhestvennoy-komedii-dante-rossiya-angliya-amerika>.

Literatura

1. *Averkiev D.V.* Literaturnoe sharlatanstvo // Tekushhaya literatura. «E'poxa». 1865. № 2. S. 17–19.
2. *Asoyan A.A.* «Pochtite vy'sochajshego poe'ta...» Sud'ba «Bozhestvennoj komedii» Dante v Rossii. M.: Kniga, 1990. 226 s.
3. *Boreev Yu.* E'tetika. M.: Vy'sshaya shkola, 2002. 511 s.
4. *Gasparov M.L.* O novom perevode «Ada» Dante, vy'polnennom V.G. Maranczmanom // Dante Alig'eri. Bozhestvennaya komediya: Ad. Chistilishhe. Raj / Per. s ital. V. Maranczmana. SPb.: Amfora, 2006.
5. *Golenishhev-Kutuzov I.N.* Tvorchestvo Dante i mirovaya kul'tura. M.: Nauka, 1971. 552 s.
6. *Librovich S.F.* Kabinetnaya biblioteka. Kritiko-bibliograficheskoe rukovodstvo pri vy'bore knig po zhurnal'ny'm recenzijam, kritikam, otzy'vam specialistov i t. p. SPb: Vol'f, 1884.
7. *Chukovskij K.I.* Sbranie sochinenij: v 15 t. T. 3: Vy'sokoe iskusstvo. M.: Terra, Knizhny'j klub, 2001.
8. *Yampol'skij I.G.* Poe'ty' «Iskry'». M.: Sovetskij pisatel', 1930. 520 s.
9. Rodnoe slovo: ucheb. posobie dlya V–XI klassov obshheobrazovatel'ny'x uchrezhdenij po literaturnomu kraevedeniyu / Pod obshh. red. V.N. Yanushevskogo. Ul'yanovsk: IPK PRO, «Korporaciya tehnologij prodvizheniya», 2001. 224 s.
10. *Lebedeva D.* Pervy'e perevody' «Bozhestvennoj komedii» Dante. Rossiya, Angliya, Amerika. URL: <http://cheloveknauka.com/pervye-perevody-bozhestvennoy-komedii-dante-rossiya-angliya-amerika>.

*I.I. Murzak,
K.V. Ivanova*

Dante Alighieri's «Divine Comedy» in D.D. Minaev's Translation as a Form of Literary Polemics

The article is devoted to the modern interpretation of D.D. Minaev's translation heritage, the differences of perception of the translation and the original in cul-turological context. The category of the reader as one of an important component of the reception of a classic text in the environment of foreign culture is considered.

Keywords: translation; parody; D.D. Minaev; «Divine Comedy»; inter-text.



ИДЕИ КУЛЬТУРНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Н.Э. Кутеева

Рецепция философско-культурологических идей Г. Спенсера в американской культурной антропологии рубежа XIX–XX вв.

В статье рассматривается восприятие американскими культурными антропологами и этнологами конца XIX – начала XX веков (Л.Г. Морган, Ф. Боас, А.Л. Крёбер) философских и культурологических идей Г. Спенсера. Полемическое отношение американских ученых к спенсеровским теориям не исключает важности теории эволюции и понятия сверхорганического в разработке ими собственных концепций культуры.

Ключевые слова: эволюционизм; культурный прогресс; этнология; культурная антропология; сверхорганическое.

Философские и культурологические идеи Герберта Спенсера (1820–1903), легшие в основу теории всеобщей эволюции, явились важным фактором в развитии целого ряда новых направлений в этнологии, культурной антропологии и собственно культурологии. Первоначально культурология складывалась в рамках этнологии в трудах Э. Тейлора, Л. Моргана, Э. Дюркгейма, идеи которых, в свою очередь, были последовательно использованы и переработаны представителями американской культурной антропологии. Именно американские антропологи стали родоначальниками новой науки — культурологии, дали определения культуры (Л. Уайт, А. Крёбер, К. Клакхон, Д. Бидни, А. Кафанья, Э. Сепир) и предложили различные концепции культуры.

Фундаментальное положение Г. Спенсера о всеобщей эволюции и единообразии развития культур было подхвачено целым рядом ученых. В частности, Роберт Г. Лоуи утверждал: «Для этнолога есть только одна единица измерения — культура всего человечества повсюду и во все времена» (перевод наш. — *К.Н.*) [16: р. 236]. Однако не все американские ученые разделяли теорию универсальности культуры, ввиду чего и возникло множество направлений в рамках американской культурологической традиции.

Американская антропологическая школа (термин «культурная антропология» принадлежит Францу Боасу) как явление неоднородное представляла собой совокупность различных направлений. В зависимости от подхода к понятию культуры, ее типологии и динамике, существовало разделение на эволюционистскую линию культурологии, рассматривавшую культуру как вторую природу, как некий сверхорганизм (надорганизм); и позитивистскую, к которой относили сторонников «культурного релятивизма», трактовавших культуру как детерминированное поведение человека и отрицавших всеобщность культурного развития. Последняя включала в себя преимущественно представителей американского культурно-психологического направления в этнологии и антропологии и характеризовалась как школа «культурного историзма» (Э. Сепир, Л. Линтон, А. Кардинер, Ф. Боас, Р. Бенедикт, М. Мид и др.).

Постепенно развитие культурологической мысли привело американских ученых к отходу от понимания культуры как «научаемого поведения» и к появлению концепции культуры как абстракции человеческого поведения (А.Л. Крёбер, К. Клакхон, Р. Билз, Х. Хойджер) либо как абстракции окружающей реальности в поведении человека (Р. Билз, Х. Хойджер, Дж.П. Мёрдок). Сторонники психологического направления в рамках культурной антропологии (У.Г. Самнер, Д. Бидни, В. Вунд, Л.Ф. Уорд, Г. Лебон) придерживались концепции психического единства человечества, а Дж. П. Мёрдок использовал в качестве общего культурного знаменателя «культурную привычку», которая в контексте принципа «ограниченных возможностей» становилась важным фактором определения универсальной модели. Причем, У. Самнер, придерживавшийся спенсеровской концепции универсальности эволюционных процессов, ввел понятие «этноцентризма», согласно которому культурные паттерны определяются этническими традициями.

Проблема рецепции философско-культурологических идей Спенсера в американской культурной антропологии достаточно сложна, ввиду расхождений в отношении теории и методологии английского философа. В.Р. Блюм в работе «Проблема субстрата культуры в этнологии эволюционизма XIX века» утверждал, что на формирование этнологии эволюционизма оказала влияние преимущественно эволюционная теория Спенсера, но не его позитивистская методология, ограничивающаяся феноменализмом. В.Р. Блюм, синонимизируя эволюционную этнологию с культурной антропологией, утверждал, что Э. Тейлор, Д. Морган, Дж. Фрезер, Дж. Лебокк, Дж. Макленнан «признавали познаваемость причин изменения и считали своей основной задачей выявить причину единства культур» [3: с. 32]. Спенсеровской же культурной модели следовало эволюционистское или «объективистское» направление в культурологии (Э. Тейлор, Л. Морган), которое признавало существование универсальных законов развития и функционирования культуры. Границы между эволюционистским и психологическим направлениями в культурологии весьма размыты. Часто черты концепции универсальной модели культуры наблюдаются в трудах культурных антропологов, склоняющихся более к психологическому, нежели социальному подходу к культуре (Дж. П. Мёрдок, Д. Бидни). Отличительной особенностью эволюционистов является стремление

к изучению всеобщей эволюции человеческой культуры, а антропологов — к исследованию преимущественно локальных культур (Ф. Боас, Р. Бенедикт, М. Мид).

Объединяла «релятивистов» и «объективистов» исходная точка, которая находилась в спенсеровском определении культуры как явления сверхорганического. Расхождения же начинались в области толкования данного понятия. Если Спенсер, а вслед за ним и другие эволюционисты, идентифицировали сверхорганическое с социальным, то американские антропологи говорили о культуре как «сверхорганической в психологическом смысле», подразумеваемая под этим «способность человека к изобретению и символизации», которая «позволяет ему создавать и усваивать новые формы культурной жизни без каких бы то ни было сопутствующих изменений в его органической структуре» [1: с. 70]. Если Спенсер настаивал на органическом детерминизме сверхорганического, то, по свидетельству Д. Бидни, для антропологов «сверхорганичность культуры состоит в ее независимости от органического детерминизма и предполагает способность человека к самодетерминации и самовыражению» [1: с. 70]. Тем самым культурная антропология устанавливала связь между культурой и психологической природой человека. Причем американские антропологи подчеркивали определяющее влияние позитивистской философии науки О. Конта и Г. Спенсера, эволюционной этнологии Э. Тейлора и Л. Моргана в том, что они стали проявлять интерес к психологическим законам, лежащим в основе человеческой культуры. И позитивисты, и эволюционисты «главную свою задачу» «видели в том, чтобы описать и определить этапы культурной эволюции и хронологическую последовательность возникновения и смены образа мышления в разных типах общества и культуры» [2: с. 415]. К примеру, Э. Тейлор, придерживаясь спенсеровского эволюционного подхода к культуре как к развивающемуся организму и разделяя его теорию культурной эволюции как развития от простого к сложному, низшего к высшему, утверждал, что «переход от дикого состояния к нашему должен быть на деле тем истинным прогрессом искусства и знания, которые составляют важнейший элемент в развитии культуры» [13: с. 37].

Одним из первых американских ученых, воспринявших теорию прогресса Спенсера, был основоположник этнологического эволюционизма, американский этнолог Льюис Генри Морган (1818–1881). Известно, что Л.Г. Морган был знаком с трудами Спенсера, состоял с последним в научной переписке и выражал согласие по целому ряду вопросов. Фундаментальный труд Моргана «Древнее общество» (*Ancient Society*) был опубликован в 1877 году, когда основные работы Спенсера из «Системы синтетической философии» (*A System of Synthetic Philosophy*, 1858–1896) уже были изданы: «Социальная статика» (*Social Statics*, 1851), «Гипотеза развития» (*The Development Hypothesis*, 1852), «Основания психологии» (*The Principles of Psychology*, в одном томе — 1855, в двух томах — 1870–1872), «Прогресс, его закон и причина» (*Progress, its Law and Cause*, 1857) «Основные начала» (*First Principles*, 1862) «Основания биологии» (*The Principles of Biology*, 1864–1897).

В основе историко-культурной теории Г.Л. Моргана лежит идея единого прогрессивного пути человечества («История человеческой расы имеет единое начало, едина в своем опыте и своем прогрессе») [9: с. 3], проходящего в процессе эволюции три стадии: дикости, варварства и цивилизации. Морган считал несомненным, что эти «три различных состояния связаны между собою естественной и необходимой прогрессивной последовательностью» [9: с. 5]. Подобные суждения высказывались и Спенсером в фундаментальном труде «Основания социологии» (*The Principles of Sociology*, 1876–1896), в котором автором также была предложена стадильная концепция развития культуры от военного к промышленному типу организации общества и где он демонстрировал абсолютную убежденность, что «культура может развиваться только при условии ослабления духа милитаризма и прогресса промышленности» [10: с. 159]. Морган, описывая культурный прогресс в терминах геометрической прогрессии, определял культурную эволюцию естественной логикой развития человеческого рассудка. Суждение Моргана о том, что «примитивное начальное состояние человечества» было преодолено с помощью «постепенной эволюции его умственных и нравственных сил путем накопления опыта и его продолжительной борьбы с препятствиями на пути к достижению цивилизации» [9: с. 5], почти полностью совпадает с высказыванием Спенсера, что «движение человечества из варварского состояния к цивилизованному везде имело своим результатом возрастание умственных способностей» [11: с. 739].

Кроме того, Морган настаивал на сходстве всех исторических культур на одинаковой стадии. «Поскольку человечество имеет единое происхождение, его развитие было по существу одинаково, протекая во всех частях света различными, но единообразными путями и крайне сходным образом у всех племен и наций человечества, достигавших одной и той же стадии развития» [9: с. 4]. В своих суждениях он исходил из идеи психического единства человечества. «Изобретения и открытия <...> указывают на единство происхождения человечества, на сходство человеческих потребностей на одной и той же стадии развития и на единообразие деятельности человеческого ума при одинаковом социальном строе» [9: с. 3]. В целом концепция культурного прогресса и Спенсера, и Моргана исходила из представления о нормативной, идеальной культуре, к которой должна приближаться любая культура. Подобной нормативной культурой, по их мнению, была западноевропейская цивилизация.

Дальнейшее развитие культурологической мысли в США происходило в рамках антропологии, и эволюционизм развивался в условиях борьбы и сосуществования с культурным релятивизмом. У Спенсера и Моргана идея прогресса культуры сочеталась с учением о стадильности, в то время как антропологи отличали закон культурного прогресса от закона стадильного развития. Американские антропологи полагали, что «реально-историческая эволюция культур может быть или не быть прогрессивной», в то время как эволюционистская «концепция стадильного развития культуры — это логическая, идеальная

схема или классификация, которую принимают или допускают без учета реального культурного процесса и действительного воплощения той или другой идеальной стадии в контексте данных исторических культур» [2: с. 390]. По мнению представителей культурной антропологии, вера Спенсера и Моргана в то, что культурная эволюция всегда носит прогрессивный характер, «не имеет иных априорных оснований, кроме метафизической веры». Антропологи полагали, что «этнолог как историк культуры» должен эмпирически изучать подлинную «эволюцию конкретных культур и различных путей культурного развития», а не связывать себя заранее «какой бы то ни было концепцией прогресса или упадка» [2: с. 390]. Расхождения «объективистов» и «релятивистов» привели к усилению полемических тенденций в отношении эволюционной концепции культуры.

Последовательная критика эволюционизма наблюдается в трудах выдающегося лингвиста и «отца американской антропологии» Франца Боаса (1858–1942), который еще в 1888 году утверждал, что культурные эволюционисты заимствовали теорию эволюции из биологии и приложили ее к культурным феноменам. Позже, в 1907 году, на лекции в Колумбийском университете он подтвердил эту мысль. Именно с Боаса началась оппозиционная эволюционизму традиция в культурной антропологии, а сам ученый стал считаться главой антиэволюционной линии в науке США. Франц Боас подвергал критике не отдельные культурологические построения Моргана, Тейлора или Спенсера, а выступал против теории эволюции вообще, за что заслужил похвалу президента Иезуитской Антропологической ассоциации Иозефа Дж. Уильямса, утверждавшего, что Боас был «основателем американской школы, которой было суждено открыть новую эру в культурной антропологии, разрушившей с самого начала всю систему эволюции культуры» [14: с. 541].

Критика эволюционизма Боасом не означала абсолютной отстраненности ученого от концепции Спенсера. Известно, что Боас был хорошо знаком с трудами английского философа и неоднократно называл его имя среди лучших представителей эволюционной мысли, что не мешало ему выступать против спенсеровской теории динамики культуры от простого к сложному, от низшего к высшему. В отличие от Спенсера, пытающего выстроить универсальную схему культурного развития, способную служить критерием прогресса, Боас склонялся к изучению локальных культур и признаков культурной диффузии в культурных регионах. История приобрела в его глазах ограниченное значение, скорее, будучи культурой данного общества, а не всего человечества.

Именно с лекции Франца Боаса «Ограниченность сравнительного метода в антропологии» (1896) начинается период серьезного переосмысления спенсеровских идей, проявившийся в стремлении американских ученых уйти от всеобщего в сферу частного, конкретного, утилитарного, выведение абстрактных положений в более практическую плоскость. Боас и другие антропологи настаивали на том, что если европейская наука занимается «метафизическими

абстракциями», то в сферу внимания американских ученых входят исследования «реальных процессов».

Недостаток эволюционизма он справедливо видел в том, что последний не объясняет самобытности отдельной культуры. По мнению Д. Бидни, Боас считал антропологию «исследованием не столько эволюции человеческой культуры и ее этапов, сколько отдельных культур, понимаемых как функциональные, завершенные в себе единства» [2: с. 386]. Американские антропологи и сами осознали этот недостаток собственной науки, когда могло «показаться, что ученые Америки всецело поглощены конкретными исследованиями и нимало не вникают в философские проблемы истории человеческой цивилизации» [2: с. 386]. Боас, отрицая подобный взгляд на американскую науку о культуре, тем не менее признавал правомерность подобного суждения в мировой науке: «Я думаю, такая интерпретация американской позиции несправедлива, потому что основные вопросы волнуют нас не меньше, чем других ученых, но мы надеемся решить эти исторические проблемы с помощью формул» (перевод наш. — *К.Н.*) [15: р. 284]. В статье «Методы этнологии» (*The Methods of Ethnology*) Ф. Боас писал, что «американских ученых интересует, прежде всего, динамическая сторона культурных изменений и практическая возможность реконструировать историю культуры на основе их исследования. Окончательное же решение вопроса о причинах параллелизма культурных явлений — будь то общемировая диффузия или извечная стабильность культурных признаков — они отлагают до будущих времен, когда мы лучше изучим специфику культурных изменений» [5: с. 520]. Весьма остроумно споры своих коллег охарактеризовал Роберт Л. Карнейро в работе «Культурный процесс»: «Подобно тому, как биологи при исследовании процесса жизни в целом нашли полезным выделить и определить некоторое число более ограниченных процессов, таких как пищеварение, дыхание, кровообращение и т. д., культурные антропологи в своем исследовании сочли удобным разложить целостный культурный процесс на такие составляющие его процессы, как эволюция, изобретение, диффузия, аккультурация, интеграция, сегментация и многие другие» [6: с. 424].

Выступая против эволюционизма Спенсера, Тейлора и Моргана, Боас обосновал диффузионистскую концепцию. В статье «Эволюция или диффузия?» (*Evolution or Diffusion?*) он говорил о культуре как результате исторического развития, когда изменения в локальных культурах были результатом проникновения новых идей извне и становились мощным стимулом развития. Ряд этнологических наблюдений позволил Боасу сделать вывод, что не всегда более простые культурные формы являются более древними, как это неуклонно следует из гипотезы эволюции Спенсера. Боас полемизировал с английским философом, говоря, что «единообразие древних форм недоказуемо и все ранее рассмотренные феномены говорят в пользу исконной множественности». И утверждал собственную теорию, согласно которой «две фундаментально различные формы, наблюдаемые на разных участках периферии, вступают в контакт»; «ни одна из них не возникает из другой»; а «смешение двух форм вызывает к жизни новые формы в промежуточных областях» [5: с. 347].

Отрицая спенсеровскую теорию всеобщей культурной эволюции, Ф. Боас не отрицал, однако, эволюционной концепции в рамках локальных культур. Это позволяет нам утверждать, что именно Спенсера он имел в виду, когда говорил о «давнишних теориях», которые, «несмотря на суровую критику, выглядят довольно убедительно» и являются «необходимыми» (цит. по: [2: с. 385]).

Боас вслед за Спенсером занимался функциональными процессами в культуре, но, если функционализм Спенсера основывался на уподоблении культурного агрегата живому организму, то Боас изучал психологические процессы и динамику культурных изменений (аккультурацию, диффузию). Казалось бы, теория Боаса противоположна спенсеровской, однако в ряде работ английского философа мы находим подтверждение теории диффузии, что и позволило целому ряду культурологов считать Спенсера основоположником диффузионизма, ибо в основе диффузионизма как способа изучения культуры, лежит исследование процессов адаптации периферийной культуры к новым условиям жизни (Р. Турнвальд, Л. Мейр, Р.Л. Билз). Таким образом, диффузия, аккультурация (транскультурация, культурный контакт, инкультурация), ассимиляция являются следствиями адаптационных процессов в культуре, когда локальная культура, подпав под влияние доминирующей культуры, неизменно начинает приспосабливаться к ней.

Кроме того, в работах Спенсера мы находим большой этнографический материал, свидетельствующий об эмпирическом подходе к исследованию эволюции локальных культур, дающий основания полагать, что английский философ был сторонником концепции нелинейной, разветвляющейся культурной модели. Он был убежден, что культура развивается по пути мультипликативной эволюции: «Социальный прогресс не линейен, но дивергентен и редивергентен. Каждый отдельный продукт дает рождение новой группе различных продуктов» [12: с. 331], — писал Спенсер в «Основаниях социологии». Боас также критикует линейную теорию, говоря, что «гипотеза о единой всеобщей линии развития не может удержаться» (перевод наш. — *К.Н.*) [15: р. 282] и склоняется к мультилинейной концепции культуры, говоря, что «на месте простой линии эволюции оказывается множество сходящихся и расходящихся линий, которые трудно свести в одну систему. Вместо единообразия бросающейся в глаза чертой становится разнообразие» (цит. по: [6: с. 437]). Таким образом, несмотря на последовательную критику идеи всеобщей эволюции, Боас в своих работах все же признавал их определенную правоту и утверждал, что основные концепции Спенсера, Моргана и Тейлора были ему «куда ближе, чем может показаться в свете его неустанной критики культурно-эволюционной теории» [2: с. 392].

Отправной точкой культурологии как таковой и культурной антропологии, в частности, по единодушному мнению американских антропологов и этнологов, стало спенсеровское определение культуры как явления сверхорганического (Л. Уайт, Д. Бидни). Отталкиваясь от данного суждения, американские ученые разработали собственные концепции культуры, в которых они в той или иной степени опирались на теорию Спенсера.

Одним из тех, кто в 1910-е годы на основе спенсеровского понятия «сверхорганического» создал собственную теорию культуры, был Альфред Луис Крёбер (1876–1960), который, подобно английскому философу, унифицировал сверхорганическое с социальным. Вслед за Спенсером, Крёбер констатировал наличие трехуровневой эволюции: неорганической, органической и социальной (сверхорганической). Спенсер понимал социальную эволюцию как закономерный процесс, присущий, кроме человека, еще и некоторым видам насекомых и животных (пчелы, муравьи и т. д.). По Крёберу же, сверхорганическая эволюция — спонтанный процесс, характерный только для человеческой культуры.

Спенсер трактовал сверхорганическое как продолжение органического в социальной сфере, как структурированную агрегацию, функционирующую аналогично биологической, и в то же время как специфически человеческий способ существования, проявляющий себя не только в адаптивных механизмах, но и в духовно-этическом содержании. Крёбер четко разграничивал эволюцию органическую и эволюцию социокультурную, утверждая, что «социальная эволюция не имеет начал в органической эволюции» (*Social evolution is without antecedents in the beginnings of organic evolution*) (перевод наш. — К.Н.) [17: р. 208], а появляется на поздних этапах развития жизни. В базовом труде «Сверхорганическое» (*The Super-organic*, 1917) Крёбер пытался «обрисовать отношение, которое существует между эволюциями органического и социального» (*We may sketch the relation which exists between the evolutions of the organic and of the social*) [17: р. 210], в которой прослеживал путь «приложения принципов органического развития на факты культурного роста» [17: р. 164].

Если Спенсер придерживался доктрины наследования приобретенных признаков, Д. Лебокк, Ф. Гальтон, Ч. Пирс склонялись к теории расовой психологии, то Крёбер (также как и Л. Уайт и Р. Лоуи) считал культурные явления экстрасоматическими, сверхпсихическими, а культурную эволюцию — не зависящей от психобиологической органической эволюции. «Причина психической наследственности не имеет ничего общего с цивилизацией, — писал Крёбер, — потому что цивилизация — не психическое действие, а тело или поток продуктов умственной работы. Психическая деятельность, с которой имели дело биологи, была органической, и поэтому любая ее демонстрация не доказывала ее отношения к социальным событиям» (перевод наш. — К.Н.) [17: р. 192]. Психика индивидуальна, культура — не индивидуальна, поэтому культура начинается лишь там, где «заканчивается индивидуальное». Если бы социальная эволюция была связана с органической, тогда социум и культура возникли бы на самых ранних стадиях развития человека, скажем, на неандертальской, но этого не произошло. Следовательно, по Крёберу, социальная эволюция не закономерный этап развития эволюции органической, а «прыжок в иную плоскость». Крёбер становится основоположником теории «спонтанной эволюции» культуры. В отличие от Спенсера и других социологов, он настаивает на независимости культурной эволюции от биологической, считает культуру явлением «сверхпсихическим», четко дифференцируя психическую деятельность и культурную, понимая под ней совокупность «продуктов психической

работы». Культура понимается им не как социальный или психический процесс, а как результат психической, «ментальной», деятельности человека: «Все цивилизации в некотором смысле существуют лишь в сознании <...>. Все социальное может существовать только через ментальное. Разумеется, цивилизация не есть сама ментальная активность; носителями ее являются люди, но существует она в них» (цит. по: [2: с. 72]). Таким образом, Крёбер, отталкиваясь от спенсеровской гипотезы «сверхорганического», приходит к платоновскому пониманию культуры как совокупности идей, не зависящих от разума и психобиологической природы человека. Уйдя от детерминизма биологического, Крёбер, по словам Д. Бидни, «пришел к принятию теории объективного идеализма, которая была не менее детерминистской, ибо полностью отделяла человека от результата его социальной деятельности» [2: с. 72]. Отсюда в культурологии Крёбера возникает понимание человека как носителя и проводника культуры, но не ее творца или источника: «Цивилизация, хотя и передается людьми и осуществляется через них, представляет собой самостоятельную сущность иного порядка жизни <...>. Сущность цивилизации не связана внутренне ни с индивидами, ни с коллективами индивидов, на которых она покоится. Она вытекает от органического, но не зависит от него» (перевод наш. — К.Н.) [18: р. 283]. А в работе «Возможность социальной психологии» (*The Possibility of Social Psychology*) Крёбер отмечал, что «культура, конечно, присуща только живым и мыслящим существам, объединенным в общества. Но эти индивиды и общества — всего лишь предпосылка культуры, но не ее бытие» (перевод наш. — К.Э.) [19: р. 641].

Полагая культуру явлением не только сверхорганическим и сверхпсихологическим, но и сверхсоциальным, Крёбер, казалось бы, должен был поднять культуру на более высокий, в сравнении с социальным, уровень. Однако он, как и другие антропологи, вслед за Спенсером, продолжал «отождествлять культурное сверхорганическое с социальным настаивая в то же время, на проведении различия между культурой и обществом» (цит. по: [2: с. 73]). В дальнейшем Крёбер конкретизирует свое отождествление культурного с социальным, иногда, впрочем, приходя к необходимости дифференцирования культурного и социального [8]. Отметим, что понятия культурного сверхорганического как обозначения иной, нежели социальная, сферы жизни придерживались К. Леви-Стросс, Л. Уайт, Э. Гёбель, в то время как английские культурологи (А. Радклиф-Браун) продолжали опираться на спенсеровскую трактовку сверхорганического преимущественно как социального.

В 1960-е годы в США сформировался неозолуционизм, основоположником которого стал ведущий американский культуролог и антрополог Лесли Уайт (1900–1975). В начале творческого пути Л. Уайт был сторонником теории культурного релятивизма Ф. Боаса, а затем, опираясь на теории Спенсера и Тейлора, создал теорию культурной эволюции и выделил культурологию в самостоятельную науку. Уайт называл Спенсера одним из «трех столпов» эволюционизма наряду с Тейлором и Морганом и в работе «Концепция эволюции в культурной антропологии» прослеживал преемственность их эволюционных идей.

Американская культурная антропологии подходила к культуре как самоорганизующейся динамичной системе. Генезис данного положения наблюдается в философско-культурологических построениях Г. Спенсера. Отправной точкой культурологии как таковой и культурной антропологии, в частности, по общему мнению американских антропологов и этнологов, стало спенсеровское определение культуры как явления сверхорганического (Л. Крёбер, Л. Уайт, Д. Бидни). Американские ученые были не всегда единомышленны в отношении теории Спенсера, но отталкиваясь от его идей, они разработали собственные концепции культуры, в которых в той или иной степени опирались на его концепцию сверхорганического.

Литература

1. Бидни Д. Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении: пер. с англ. // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 57–91.
2. Бидни Д. Культурная динамика и поиски истоков: пер. с англ. // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. С. 385–420.
3. Блюм В.Р. Проблема субстрата культуры в этнологии эволюционизма // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та: труды по философии. Вып. 731. Тарту, 1986. С. 29–39.
4. Боас Ф. Методы этнологии: пер. с англ. // Антология исследований культуры. С. 519–527.
5. Боас Ф. Эволюция или диффузия?: пер. с англ. // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 343–348.
6. Карнейро Р.Л. Культурный процесс // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 421–438.
7. Крёбер А.Л. Конфигурации развития культуры: пер. с англ. // Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретация культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 465–498.
8. Крёбер А.Л. Избранное: Природа культуры: пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 1008 с.
9. Морган Л.Г. Древнее общество, или Исследования линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации: пер. с англ. Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1935. 373 с.
10. Спенсер Г. Автобиография: в 2 ч.: пер. с англ. / Под ред. и со вступит. ст. Л.Е. Владимировой. Ч. II. СПб.: Книгоизд. т-во «Просвещение», 1914. 266 с.
11. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские: пер. с англ. / Под ред. Н.А. Рубакина. Мн.: Современ. литератор, 1999. 1408 с.
12. Спенсер Г. Сочинения. Полные переводы, исправленные по последним английским изданиям. Основания социологии: пер. с англ. Т. I. Ч. 1–2; Т. II. Ч. III–V, VII–VIII. СПб.: Тип. А. Пороховщикова, 1876–1877. Т. II. 707 с.
13. Тейлор Э.Б. Первобытная культура: пер. с англ. М.: Политиздат, 1989. 572 с.
14. Уайт Л. Концепция эволюции в культурной антропологии: пер. с англ. // Антология исследований культуры. С. 536–558.
15. Boas F. Race, Language and Culture. Columbia University. N.Y.: The Macmillan Company, 1940. 673 p.

16. *Lowie R.H.* The History of Ethnological Theory. N.Y.: Farrar&Rinehart, Inc., 1937. 309 p.
17. *Kroeber A.* The Super-organic // *American Anthropologist*. V. XIX, 1917. P. 163–213.
18. *Kroeber A.* Eighteen Professions // *American Anthropologist*. V.XVII, 1915. P. 283–288.
19. *Kroeber A.* The Possibility of Social Psychology // *American Journal of Sociology*. V. XXIII, 1917–1918. P. 633–650.

Literatura

1. *Bidni D.* Konceptiya kul'tury' i nekotory'e oshibki v ee izuchenii: per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. T. 1: Interpretaciya kul'tury'. SPb.: Universitetskaya kniga, 1997. S. 57–91.
2. *Bidni D.* Kul'turnaya dinamika i poiski istokov: per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. T. 1: Interpretaciya kul'tury'. S. 385–420.
3. *Blyum V.R.* Problema substrata kul'tury' v e'tnologii e'volyucionizma // *Uchen. zap. Tart. gos. un-ta: trudy' po filosofii*. Vy'p. 731. Tartu, 1986. S. 29–39.
4. *Boas F.* Metody' e'tnologii: per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. S. 519–527.
5. *Boas F.* E'volyuciya ili diffuziya?: per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. T. 1: Interpretaciya kul'tury'. SPb.: Universitetskaya kniga, 1997. S. 343–348.
6. *Karnejnro R.L.* Kul'turny'j process // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. T. 1: Interpretaciya kul'tury'. SPb.: Universitetskaya kniga, 1997. S. 421–438.
7. *Kryober A.L.* Konfiguracii razvitiya kul'tury': per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. T. 1: Interpretaciya kul'tury'. SPb.: Universitetskaya kniga, 1997. S. 465–498.
8. *Kryober A.L.* Izbrannoe: Priroda kul'tury': per. s angl. M.: ROSSPE'N, 2004. 1008 s.
9. *Morgan L.G.* Drevnee obshhestvo, ili Issledovaniya linij chelovecheskogo progressa ot dikosti cherez varvarstvo k civilizacii: per. s angl. L.: Izd-vo Instituta narodov Severa CIK SSSR, 1935. 373 s.
10. *Spenser G.* Avtobiografiya: v 2 ch.: per. s angl. / Pod red. i so vstupit. st. L.E. Vladimirova. Ch. II. SPb.: Knigoizd. t-vo «Prosveshhenie», 1914. 266 s.
11. *Spenser G.* Opy'ty' nauchny'e, politicheskie i filosofskie: per. s angl. / Pod red. N.A. Rubakina. Mn.: Sovremen. literator, 1999. 1408 s.
12. *Spenser G.* Sochineniya. Polny'e perevody', ispravlenny'e po poslednim anglijskim izdaniyam. Osnovaniya sociologii: per. s angl. T. I. Ch. 1–2; T. II. Ch. III–V, VII–VIII. SPb.: Tip. A. Poroxovshhikova, 1876–1877. T. II. 707 s.
13. *Tejlor E'.B.* Pervobytnaya kul'tura: per. s angl. M.: Politizdat, 1989. 572 s.
14. *Uajt L.* Konceptiya e'volyucii v kul'turnoj antropologii: per. s angl. // *Antologiya issledovanij kul'tury'*. S. 536–558.
15. *Boas F.* Race, Language and Culture. Columbia University. N.Y.: The Macmillan Company, 1940. 673 p.
16. *Lowie R.H.* The History of Ethnological Theory. N.Y.: Farrar&Rinehart, Inc., 1937. 309 p.
17. *Kroeber A.* The Super-organic // *American Anthropologist*. V. XIX, 1917. P. 163–213.
18. *Kroeber A.* Eighteen Professions // *American Anthropologist*. V.XVII, 1915. P. 283–288.
19. *Kroeber A.* The Possibility of Social Psychology // *American Journal of Sociology*. V. XXIII, 1917–1918. P. 633–650.

N.E. Kuteeva

**Reception of Herbert Spencer's Philosophical and Culturological Ideas
in the American Cultural Anthropology of the Boundary
of Nineteenth and Twentieth Centuries**

The article considers the perception by American cultural anthropologists and ethnologists of the late XIX – early XX centuries (L.G. Morgan, F. Boas, A.L. Kroeber) H. Spencer's philosophical and culturological ideas. Polemical attitude of American scientists to Spencer's theories does not exclude the importance of the theory of evolution and the notion of superorganic in developing by them their own conceptions of culture.

Keywords: theory of evolution; cultural progress; ethnology; cultural anthropology; superorganic.

Ю.Н. Попович

Мифология в концепции К. Леви-Стросса

В статье отражается специфика мифа в контексте структурной антропологии Леви-Стросса как явления в целом и как способа миропонимания индейцев Северной и Южной Америки; обозначаются сильные стороны структуралистского подхода к мифологическому содержанию.

Ключевые слова: миф; мифема; мифологическое мышление; универсальность мыслительных структур.

Одной из самых заметных фигур в современной антропологии является французский философ-структуралист Клод Леви-Стросс. Применяв к антропологии методологию структурализма, он стал основателем новой дисциплины — структурной антропологии (этнологии). Методологическая система Леви-Стросса во многом базируется на принципах структурной лингвистики и областью своей реализации предполагает системы родства в традиционных обществах и мифологию.

Как и любая плодотворная идея, а тем более методологическая, подход, предложенный французским философом, имеет как положительные, так и отрицательные оценки. Критическое мнение возникает, главным образом, в результате того, что сам метод не безупречно ложится на аналитическую практику мифологического содержания (например, система бинарных оппозиций не всегда работает безотказно). Однако, несмотря на это, применение данной методологии на материале мифов индейского народа и последующие выводы об общих для всех культур бессознательной когнитивной структуры являются, пожалуй, самым примечательным и ценным для науки в творчестве К. Леви-Стросса, поскольку даёт возможность подступиться к осмыслению специфической мифологической массы посредством совершенно определённого инструментария. Именно массы, так как для учёного системой восприятия и принятия действительности «дикарями» она становится в полном смысле этого слова только после её «проработки» способом, предложенным французским философом.

В учении К. Леви-Стросса миф предстаёт уникальным явлением и с точки зрения своей сущности, и с точки зрения своей структуры.

Учёный отказывается сводить миф «или к беспочвенной игре воображения, или к примитивной форме философских спекуляций» [6: с. 239]. Уже тот факт, что в разных частях земного шара встречаются мифы со сходными чертами, заставляет его сомневаться в том, что мифы — это всего лишь разрозненные между собой элементы культур, алогичные по своему содержанию. К. Леви-Стросс допускает, что глубинный анализ этих сходств может привести к интересным

результатам в области не просто мифологического содержания, а мифологического мышления.

В первую очередь он определяет миф как языковое и внеязыковое явление одновременно. Несмотря на то, что миф — это явление языкового порядка, так как является составной частью языка, главным в нём оказывается не стиль, форма повествования или синтаксис, а история. «Миф — это язык, — пишет К. Леви-Стросс, — но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удаётся отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [6: с. 243].

Далее французский учёный анализирует миф, опираясь, как раз на его языковую природу. Последнее позволяет ему применить к мифу то, что свойственно явлениям исключительно лингвистического характера. Любой лингвистический объект состоит из частей, некоторые из которых входят в языковые структуры, такие как фонемы, морфемы и семантемы. Каждая из них сложнее предыдущей. Миф можно рассматривать по такому же принципу — разбить на составные части (единицы) и выделить среди них наиболее сложные структуры (мифемы). Однако здесь аналогия с языком заканчивается. Так как миф — это не высказывание, его мифемы не могут определяться по типу фонем, морфем или семантем. К. Леви-Стросс предлагает искать их на уровне фразы.

Выше приведённый процесс поиска структурной единицы мифа хорошо демонстрирует то, как учёный тонко применяет лингвистический метод к специфике мифа как этнологического объекта. С одной стороны, он использует способность мифа как языкового явления делиться на единицы разного уровня, с другой — сохраняет за ним социальную значимость, понимая отличие сложного характера мифем от более простого характера единиц лингвистического объекта. Эта часть исследования на более глубоком теоретическом уровне показывает не возможность изучения этнологических объектов посредством полной аналогии с принципами лингвистики. Выявление этой методологической особенности К. Леви-Строссом на ранней⁴ и последующей ступени исследования, говорит о его последовательности в изучении предмета.

Продолжая рассуждать о мифемах, учёный ещё больше погружается в специфику мифа, указывая, что структурные единицы последнего не могут быть просто отношениями, как это имеет место в языке с его большими структурными единицами. Они должны быть принципиально чем-то иным, чтобы нести социальную нагрузку, а главное, объяснять способность мифа быть во временном пространстве не только диахроничным, но и синхроничным, т. е. быть не только повествованием о прошлом, но и способом объяснения настоящего и будущего. Этим требованиям мифема удовлетворяет только в том случае, если рассматривается не отдельно сама по себе, а вкуче с другими мифемами. В этом случае мы имеем дело с пучком отношений. *Определённое сочетание таких пучков и становится для К. Леви-Стросса ключом к пониманию мифа.*

⁴ Об этой части исследования мы подробно писали в I главе.

Известный исследователь Е. Мелетинский в своей статье «Клод Леви-Стросс. Только этнология?» осуществляет сравнительный анализ подходов В. Проппа и К. Леви-Стросса, и этот анализ показывает, что Леви-Стросс избирает совершенно иной путь к анализу мифологического содержания, нежели тот, который осуществляет известный русский исследователь В. Пропп при анализе сказочного содержания. Если поначалу в их подходах можно найти нечто общее — деление объекта исследования на отдельные предложения, то в дальнейшем между ними обнаруживается пропасть. Пропп «анализирует структуру повествования исключительно как линейного развёртывания сюжета во времени в виде последовательного сцепления эпизодов», — поясняет позицию специалиста по сказкам Е. Мелетинский [8: с. 121]. Его предложения анализируются горизонтально, т. е. синтагматически. К. Леви-Стросс считает, что подобный подход позволяет лишь установить, что рассказывает миф (сюжет), в то время как истинное понимание мифа — понимание того, *как «дикари» мыслили, воспринимали окружающий мир, какие проблемы решали* — приходит с вертикальным прочтением: анализом сходных пучков отношений, которые выстраиваются не друг за другом, а как бы друг под другом — без четкого следования временной последовательности, без принадлежности к какому-то определённом контексту. Вертикальную интерпретацию отношений он иллюстрирует определённой сеткой, в которой мифемные отношения читаются колонкой за колонкой слева направо. Отношения в каждой колонке образуют единое смысловое целое, например, переоценку родственных отношений, недооценку отношений родства, затруднения в пользовании конечностями и т. п. (см. приложение) [7: с. 248–249]. Важно не место конкретного отношения (мифемы) в синтагматической цепи, а его положение (вместе с другими похожими отношениями) к системе в целом — её парадигме.

В этой части строссовского исследования важно обратить внимание на то, что ученый не просто вводит парадигмальное толкование мифологических отношений, а устанавливает реальные взаимосвязи между ними на примере конкретных мифов, т. е. его предложение о выявлении социальной роли мифа через вертикальный анализ мифемных групп находит подтверждение на реальном этнологическом материале.

Одним из преимуществ предложенного К. Леви-Строссом подхода является то, что он снимает проблему поиска подлинного варианта мифа. Так как важным является не то, каким миф выглядел первоначально, а то, *какую информацию он содержит о предмете мышления примитивного общества*, строссовский миф представляет собой не один единственный вариант какого-либо сюжета, а совокупность его всех вариантов. Такая совокупность не только не путает интерпретатора (как это происходит в случае того, кто рассматривает миф лишь с точки зрения исторической этимологии), а позволяет ему ещё больше погрузиться в предмет, который пытался осмыслить «примитивный человек».

Другим аспектом проблемы анализа мифологического содержания является проблема выявления в мифах бинарных оппозиций (противопоставлений) и их разрешения посредством среднего члена — медиатора. Об этом К. Леви-Стросс также пишет в статье «Структура мифа». Как и всегда, он не просто предлагает пустую теоретическую конструкцию, а выстраивает её на основе конкретного мифологического содержания. Так, например, мифы зуны хорошо демонстрируют то, как фундаментальное противоречие между жизнью и смертью ослабляется менее резким противоречием между царством животных и царством растений, их противоречие в свою очередь ослабляются противоречием между плотоядными и травоядными. В результате мы видим постепенное уменьшение напряжения между первоначальными противоположными членами посредством входящих в них менее резких противопоставлений. Их снять намного легче. Индейцы делают это через введение такого медиативного мифического персонажа, как ворон (или койот), который будучи живым, сам питается падалью и таким образом является неким объединяющим элементом между всеми уровнями противоречий.

Любой миф — это постепенное снятие противоположностей, выявляющиеся через раскодирование различных видов кодов, — географического, социологического, космологического, кулинарного и др. Познав бинарную структуру мифов, мы тем самым познаем *структуру интеллекта первобытного человека*, а познав структуру его интеллекта, мы познаем структуру интеллекта современного человека и научного мышления, которому также свойственен бинаризм. Показывая, что логика «дикарей» не менее стройна и не менее продуктивна, чем логика человека современной цивилизации, К. Леви-Стросс опровергает распространённое мнение о качественной разнице между операциями их мышления. Он указывает на то, что *разница коренится не в познавательных структурах как таковых, а в объектах познаваемой действительности*, которые действительно содержательно меняются и усложняются в процессе развития цивилизации. Поэтому понятие прогресса уместно только в отношении познавательного материала, а не познавательных функций мышления [8: с. 269–270]. Утверждение французского учёного представляется вполне справедливым, если учитывать, что ему, удалось если не полностью обосновать тезис об универсальности мыслительных структур, то, во всяком случае, показать, что подобное предположение не лишено объективного смысла, и в этом направлении можно работать. А тезис о качественной разнице предмета познания у людей примитивного и современного обществ несложно подтвердить элементарным анализом исторического процесса: в разные периоды существования человечества на суд его мышления выпадали разные объекты бытия. Природа по-разному входила в разные эпохи, а рукотворный мир, однажды возникнув, постоянно усложнялся; каждый этап этого усложнения выступал новым предметом познания; каждая новая эпоха встречала уже усовершенствованный объект человеческой деятельности. При этом современное состояние природы и многократно преобразованного рукотворного мира могли бы свободно анализироваться членом

традиционного общества за счёт ресурсов своего мышления, если наделить его знаниями и опытом современного человека.

Вот некоторые аспекты строссовского понимания мифа, его структуры и значения. Даже анализ этого неполного перечня характеристик мифа, которые предлагает структурная антропология, даёт основания допускать, что подход К. Леви-Стросса способен глубоко и широко раскрывать потенциал мифологического мышления в традиционных обществах. О серьёзности исследования свидетельствует ряд выявленных нами особенностей, которые его характеризуют.

Обозначая лингвистические основания своего метода на теоретическом уровне для всего предмета своего исследования, К. Леви-Стросс практически сразу экстраполирует их на более частные теоретические конструкции. Так, лингвистические посылки ложатся в основу анализа мифа как такового. Здесь речь уже идёт не вообще об особенностях изучения примитивного мышления, а о конкретной форме, через которую оно проявляется. Забегая вперёд, можно сказать, что в дальнейшем К. Леви-Стросс распространяет свою методику на анализ ещё более узкого по отношению к объёму всего исследования материала — большой совокупности конкретных мифов индейского этноса. Последовательность в применении методологии на разных уровнях исследовательского материала ещё больше приобретает вес, когда она осуществляется с адаптацией к специфике именно антропологического содержания. Сначала учёный пронизательно замечает, что выявленная им аналогия между явлениями языка и культуры не способна в чистом виде работать эффективно, затем отмечает разницу между единицами языка и мифа, а в конце уже почти полностью переходит на специфику культурных явлений, открывая смыслообразующую связь между пучками мифем. Всё это показывает неформальность (продуктивность) описанного К. Леви-Строссом подхода. Открытое учёным парадигмальное пространство мифа, «составляющееся» из пучков мифемных отношений, также возникает у него не на основе голых теоретических посылок — оно демонстрируется на примере огромного количества конкретных мифов в четырёх томах «Мифологик». Всё это позволяет подходу К. Леви-Стросса претендовать на статус полноценного члена научной методологии.

Основательная методологическая база становится своеобразным фундаментом для выдвижения гипотезы о том, что для всех культур существует единая бессознательная и вневременная структура мышления, над которой автоматически надстраивается важная гуманистическая мысль о равенстве культур и самооценности каждой из них.

Таким образом, мы увидели, что идеи и методы К. Леви-Стросса имеют перспективы на дальнейшее их включение в арсенал средств, с помощью которых решаются проблемы гуманитарных дисциплин.

А теперь рассмотрим применение методологической системы К. Леви-Стросса на конкретном материале — материале мифов индейцев Северной и Южной Америки.

Одна из самых примечательных частей исследовательской работы К. Леви-Стросса — это та часть, которую учёный изложил на страницах своих знаменитых «Мифологик». В них он систематизировал более 800 мифов индейцев Северной и Южной Америки. Все четыре тома этого объёмного труда связаны между собой, и в то же время каждый из них имеет свою специфику.

Содержательная связь осуществляется по принципу выделения из первого мифа темы, с помощью которой тот соприкасается с другими мифами. Важно заметить, что первым такой миф оказывается не потому, что является первым хронологически в совокупности индейских мифов, и не потому что имеет содержательный приоритет по отношению к остальным мифам, а потому что этот миф «случайно» стал точкой отсчёта, с которой К. Леви-Стросс начал анализ мифологической системы.

I том. Мифы отражают переход от природы к культуре: кулинарные мифы вкупе с мифами о происхождении огня, воды, мёда, табака и ядов вовлекают в анализ мифы о происхождении культурных растений, смерти и короткой жизни, мифы астрально-небесного содержания. Переход от природы к культуре.

II том: мифы о мёде отражают переход от культуры к природе.

III том и IV том: мифы, объясняющие те места в I и II томах, которые не были объяснены их собственным потенциалом.

Связь между томами теоретико-методологического характера.

I том. Исследуется логика восприятия (чувственных качеств).

II том. Исследуется логика форм через выявление бинарных оппозиций.

III и IV тома: Исследуется логика отношений через выделение понятий, складывающихся в высказывания и суждения.

На каждом из этих уровней (восприятия, понятия, отношения) концентрируется соответствующее содержание, определяющее специфику содержания каждого тома.

I том. Анализ эквивалентных кодов чувств. Например, краткость человеческой жизни как культурное явление, в силу которого человек не живёт так долго как некоторые явления природы, в различных мифах передаётся такими кодами чувств как слуховой (оппозиция тишины и шума), вкусовой (оппозиция растительной пищи и каннибализма), обонятельный (оппозиция гниения и нетленности), осязательный (оппозиция мягкости и твёрдости).

II том. Анализ полифункциональных предметов и их опосредующей функции. Например, калебаса — это одновременно и инструмент священной музыки, и полое дерево, используемое как барабан — инструмент светской музыки (здесь она посредник для перехода от культуры к природе), и сосуд для мёда — вместилище для пищи, приготовленной человеком (здесь она посредник для перехода от природы к культуре).

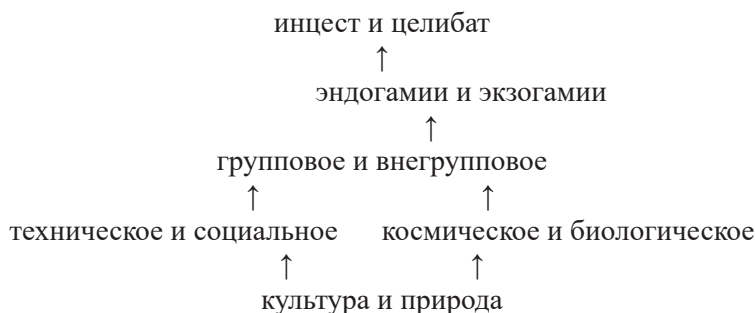
III том. Анализ соотношений различных кодов: астрономического (небо — земля), географического (близкое — далёкое), анатомического (голова — ноги) и т. п.

То, что все тома связаны друг с другом и содержательно, и методологически уже говорит о наличии целостности исследования, описанного в них. Переход от одного тома к другому осуществляется логично и последовательно, особенно это важно в отношении методологической стороны, а её роль в определении специфики содержания особенно сильно «звучит» соотнесённость методологических «ступеней» (чувственной, понятийной, отношенческой) с конкретным содержанием мифов — свидетельствует о системности подхода.

Такова краткая характеристика «Мифологик», которая была нами структурирована по материалам монографии Н.С. Автономовой [1].

В рамках мифологического содержания, которое представлено в его четырёх томах, и осуществляется мышление «дикаря». Остановимся подробнее на главном его механизме — бинарных оппозициях.

Всё мифологическое содержание построено на процессе разветвления понятий, которое образно можно представить в виде дерева. Сам процесс способен породить оппозиции до бесконечности:



Логика мифов чаще всего оперирует не одиночными оппозициями, а их сочетаниями. Их разнообразие и взаимопереходы метафоричны. Трансформация метафор (образов) приводит к развёртыванию смысла, сокрытого в глубинах мифического содержания.

Рациональные бессознательные структуры способны воспринимать мир только двоично, поэтому они постоянно оформляют своё двойственное восприятие в противоположные понятия. Миф — это попытка на сознательном уровне разрешить между ними противоречия, следовательно, мифотворчество — попытка «дикарями» осмыслить действительность. А.Б. Островский вычленил три манипуляции, к которым такое мышление постоянно прибегает: совмещение бинарных оппозиций, перенос бинарности («инверсия»), ввод медиатора [11]. Последняя операция направлена на снятие противоречия. Медиатор опосредует противоположности и ослабляет между ними «конфликт». Например, оппозиция «небо — земля» разрешается через медиатор — «туман», а оппозиция «природа — культура» — через медиатор «одежда». Более сложные оппозиции ослабляются через введение дополнительных, менее напряжённых, противоречий и соответствующих им медиаторов. Программным

примером такой оппозиции является оппозиция «жизнь – смерть», речь о которой уже шла ранее.

Выявление бинарных оппозиций и их сочетаний — главная методологическая задача исследователя при работе с мифом.

Как мы можем наблюдать, бинарные оппозиции в концепции учёного — это не просто теоретическое положение, а действительно механизм, который имеет свои составляющие, связи между ними, а главное, он функционален, т. е. способен работать в условиях конкретного материала.

А.В. Бакулина обозначила алгоритм, по которому К. Леви-Стросс анализировал каждый миф:

- 1) в мифах выделяются повторяющиеся бинарные оппозиции;
- 2) находятся трансформации, варианты этих оппозиций, их перекодировка;
- 3) близкие варианты объединяются;
- 4) находится инвариант (смысловая матрица) [4].

Подобный подход упорядочивает все варианты одного мифа разных племён. Он показывает, что мифы одной тематики, несмотря на своё внешнее различие, обладают общей проблемой. Различие мифов проявляется в различии способа кодирования информации. Кодировка однотипна, ограничена по числу, а по видам бывает акустической, вкусовой, зрительной, тактильной, обонятельной, географической, космологической и т. д.

Приведение хаоса (совокупности, на первый взгляд, не связанных между собой мифов) в систему, делает видимыми аналитическому уму исследователя отдельные структуры бессознательного.

Наличие определённого алгоритма в работе с мифами говорит в пользу методологии, так как исследователь пользуется конкретным инструментарием, а не просто оперирует абстрактными принципами.

Говоря о «Мифологиках», следует отметить, что в них не только на примере конкретных мифов можно увидеть применение К. Леви-Строссом отдельных методологических приёмов, но и проследить, как в целом меняется характер его методологической системы.

Безусловно, мифологический материал американских индейцев активно анализируется учёным посредством принципов структурной лингвистики. Выявление бинарных оппозиций как главного методологического инструмента тому подтверждение. А наиболее отчётливое проявление лингвистической ориентированности французского учёного, по мнению В.В. Иванова, наблюдается в самом начале II тома («Мёд и пепел»), где главная оппозиция «табак – мёд» выводится из данных языка [5: с. 85].

Однако уже в предисловии к I тому обнаруживается переориентация К. Леви-Стросса на музыку, считавшего, что она так же способна адекватно отображать бессознательные структуры, как и миф; кроме того она обладает дополнительными возможностями к его пониманию. Содержание I тома учёный выстраивает по принципу контрапункта — музыкального сочинения,

а главы обозначает музыкальными терминами («ария разорителя звёзд», «соната хороших манер» и т. п.). М. Рыклин заявляет, что «для анализа огромного корпуса мифов американских индейцев модель, связанная с выделением бинарных оппозиций, оказалась просто недостаточной, и Леви-Строссу пришлось мобилизовать в этих целях дополнительные интеллектуальные ресурсы (прежде всего, из области теории информации и музыкальной теории» [9: с. 752]. На наш взгляд, это лишний раз доказывает тот факт, что французский учёный пытался приспособлять методологию к действительности, а не создавать «действительность» в угоду методологической логики, а значит, его исследование лишено всякого формализма.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что применение К. Леви-Строссом методологических принципов на большом количестве мифов американских индейцев пытается осуществляться в соответствии с логикой развития самой действительности (в данном случае мышления «дикарей», завуалированного в мифологическое содержание) с использованием совершенно конкретного инструментария и с опорой на функциональный методологический бинарный механизм.

В заключении следует отметить, что структурный (парадигмальный) подход является совершенно новым способом понимания мифологических произведений. Он позволил выйти за пределы традиционной методологии, которая не даёт понимания механизма и значения, на первый взгляд, абсурдного, мифологического повествования. Открытие же подобного смысла порождает такие идеи, которые диктуют новый взгляд на традиционное общество, на понятия «дикарь», «примитивное мышление» и «прогресс».

Литература

1. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках (критический анализ концепций французского структурализма). М.: Наука, 1977. 271 с.
2. Иванов В.В. Клод Леви-Стросс и структурная антропология // Природа. 1978. № 1. С. 77–89.
3. Леви-Стросс К. Мифологии: сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид», 2006. 399 с.
4. Леви-Стросс К. Мифологии: от мёда к пеплу. М.: ИД «Флюид», 2007. 441 с.
5. Леви-Стросс К. Мифологии: происхождение застольных обычаев. М.: ИД «Флюид», 2007. 461 с.
6. Леви-Стросс К. Мифологии: человек голый. М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с.
7. Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. М.: Астрель, 2011. С. 238–270.
8. Мелетинский Е.М. Клод Леви-Стросс. Только этнология? // Вопросы литературы. 1971. № 4. С. 115–134.
9. Рыклин М. Последний руссоист. Природа и культура в симфонии мифов Клода Леви-Стросса // Мифологии: Человек голый. М.: ИД «Флюид», 2007. С. 747–782.

10. Бакулина А.В. Бинарность как основная черта методологии Клода Леви-Стросса. URL: http://psydon.ru/downloads.php?page_id=45.
11. Островский А.Б. Структуральный метод К. Леви-Стросса: истоки, ориентиры, перспективы. URL: http://psydon.ru/infusions/site_map/site_download.php.

Literatura

1. Avtonomova N.S. Filozofskie problemy' strukturnogo analiza v gumanitarny'x nauках (kriticheskij analiz koncepcij francuzskogo strukturalizma). M.: Nauka, 1977. 271 s.
2. Ivanov V.V. Klod Levi-Stross i strukturnaya antropologiya // Priroda. 1978. № 1. S. 77–89.
3. Levi-Stross K. Mifologiki: sy'roe i prigotovlennoe. M.: ID «Flyuid», 2006. 399 s.
4. Levi-Stross K. Mifologiki: ot myoda k peplu. M.: ID «Flyuid», 2007. 441 s.
5. Levi-Stross K. Mifologiki: proisxozhdenie zastol'ny'x oby'chaeв. M.: ID «Flyuid», 2007. 461 s.
6. Levi-Stross K. Mifologiki: chelovek goly'j. M.: ID «Flyuid», 2007. 784 s.
7. Levi-Stross K. Struktura mifov // Strukturnaya antropologiya. M.: Astrel', 2011. S. 238–270.
8. Meletinskij E.M. Klod Levi-Stross. Tol'ko e'tnologiya? // Voprosy' literatury'. 1971. № 4. S. 115–134.
9. Ry'klin M. Poslednij russoist. Priroda i kul'tura v simfonii mifov Kloda Levi-Strossa // Mifologiki: Chelovek goly'j. M.: ID «Flyuid», 2007. S. 747–782.
10. Bakulina A.V. Binarnost' kak osnovnaya cherta metodologii Kloda Levi-Strossa. URL: http://psydon.ru/downloads.php?page_id=45.
11. Ostrovskij A.B. Struktural'ny'j metod K. Levi-Strossa: istoki, orientiry', perspektiv. URL: http://psydon.ru/infusions/site_map/site_download.php.

J.N. Popovich

Mythology in C. Levi-Strauss's Concept

The article reflects the specificity of the myth in the context of Levi-Strauss's structural anthropology as a phenomenon in general and as a way of the world-outlook of the Indians of North and South America. The author designated the strong suits of the structuralist approach to the mythological content.

Keywords: myth; mytheme; mythological thinking; the universality of mental structures.

Приложение

**Матрица К. Леви-Стросса,
позволяющая читать миф горизонтально и вертикально**

Кадм ищет свою сестру Европу, похищенную Зевсом			
		Кадм убивает дракона	
	Спартанцы убивают друг друга в братоубийственной резне		
			Лабдак (отец Лайя) = = хромой (?)
	Эдип убивает своего отца Лайя		Лай (отец Эдипа) = = левша (?)
		Эдип убивает сфинкса	
			Эдип = толстоногий (?)
Эдип женится на своей матери Иокасте			
	Этеокл убивает своего брата Полиника		
Антигона, нарушая запрет, хоронит своего брата Полиника			

Горизонтальное прочтение (события выстроены в хронологическом порядке) предполагает: чтение рядов слева направо и сверху вниз; выявление сюжетной линии; возможность рассказать миф.

Вертикальное прочтение (четыре колонки, в каждой из которых сгруппированы отношения, входящие в один пучок) предполагает: чтение слева направо, колонку за колонкой; выявление парадигмы, отражающей предмет действительности, осмысляемый примитивным мышлением; возможность понять миф.

Е.В. Косилова

Экзистенциальный анализ подлинности бытия актера

Актер представляет собой на сцене другого субъекта и формально не является самим собой. Подлинное же бытие характеризуется наименьшей степенью искаженности глубинных отношений субъекта: к Другим, к миру в целом. В статье разграничиваются глубинные и поверхностные переживания актера и утверждается, что глубинные переживания остаются неискаженными, отчего на сцене возрастает энергетика бытия.

Ключевые слова: актер; подлинное бытие; глубинные отношения; субъектные отношения; энергетика бытия; экзистенциальная позиция актера.

Речь в статье пойдет о подлинности бытия актера во время игры — то есть субъекта, представляющего из себя другого субъекта. Вопрос стоит так: каково бытие гениального актера в отличие от бездарного?

Дадим первоначальные определения: подлинным бытием (существованием) мы будем считать такое бытие, в котором в наименьшей степени искажены бытийные отношения субъекта — его отношения к Другим, к миру, к трансценденции — и которое благодаря этой неискаженности достигает своего максимального раскрытия. Подлинное бытие само по себе максимально. Субъект проживает в единицу времени как бы больше и на более высоком уровне. В некотором смысле это напоминает призыв Маслоу к «самоактуализации». Но я подчеркиваю другой момент — неискаженности, самотождественности, раскрытости бытию и раскрытости бытия.

Из всего сказанного вытекает, что подлинный и адекватный субъект не лжет, он максимально искретен (при необходимой отстраненности, не «нагружая» Другого своими проблемами), он живет собственной жизнью и строит собственные проекты, включающие подлинное отношение к собственному будущему.

Но есть один тип существования, который не улавливается подобными критериями и в то же время определенно может быть более или менее подлинным: это актерский способ бытия, талантливая или бездарная игра актера.

Как ни странно, литературы на эту тему достаточно мало. Казалось бы, эта проблема должна быть интенсивно дискутируемой, по крайней мере, в эстетике. Что есть талантливая игра и как отличить ее от бездарной? Что необходимо актеру, чтобы его игра была талантливой? Не имеет смысла вести историю анализов игры актера от платоновского мимесиса и аристотелевского катарсиса. Аристотелевская теория мне кажется заслуживающей внимания, но она не о том. Платон же определяет мимесис так, что это не позволяет достичь решения нашей задачи: отличить

гениального актера от бездарного. Мимесис доступен всем, это вид ремесла. Он по определению копирует видимость, а не идею.

Было бы естественно ожидать постановки данного вопроса в экзистенциализме: талантливая игра — определенно вид подлинного существования; как это возможно, если субъект представляет Другим не самого себя? На деле отечественные авторы почти вообще всерьез не рассматривали эту тему, за исключением Ф. Степуна [3], а зарубежные [5] в большинстве своем начинают с Платона (мимесис) и Аристотеля (катарсис) и далее переходят к режиссуре и постановке, а не к экзистенциальной проблеме подлинности актерской игры. Очень хороша книга Tzachi Zamir [4], и это практически единственная книга, в которой экзистенциальные вопросы бытия актера на сцене/на съемке не затрагиваются по касательной, а тщательно анализируются. К сожалению, автор рассматривает сразу слишком много вопросов, включая повседневные виды игры — скорее всего, поскольку чувствует недостаток литературы по проблеме игры актера, и от этого его книга страдает, как лично мне показалось, некоторой неопределенностью выводов. Его выводами я практически не пользовалась.

Итак, вопрос, который перед нами стоит: как возможно, что игра актера на сцене / в фильме является видом его подлинного существования как субъекта? Выражаясь в терминах, более близких эстетической постановке вопроса: чем отличается гениальная игра великого актера от бездарной игры?

Формально говоря, с логической точки зрения игру актера следует интерпретировать как вид лжи, притворства, в лучшем случае — карнавального лицедейства. Но если ее оставить под таким приговором, мы ничего не поймем в ней. В частности, как может быть, что бывает более или менее талантливая игра, как может быть, что актеры вызывают влюбленность у аудитории к себе, ни разу не появившись перед публикой в качестве себя самих, наконец? Просто наше восхищенное отношение к талантливой игре кардинально отличается, скажем, от «восхищения» умелым воровством. Если это не ложь, то как это следует называть?

Затем следует поставить вопрос, является ли это вообще типом субъектного существования, так как субъект — по определению существо свободное и совершающее выборы, в то время как актер следует своей роли и, может показаться, не совершает выборов. Однако с точки зрения актера, который во всяком случае является субъектом, актерское существование — это осмысленное и подлинное существование, не напоминающее, скажем, сон, в котором человек действительно не является субъектом. Играя, актер делает выбор, как держаться на съемке, с какой интонацией говорить, вообще, как интерпретировать своего героя, какую часть своего опыта и своей возможной идентификации задействовать, чтобы на время съемки идентифицироваться со своим героем. Более того, талантливый актер строит роль героя таким образом, что может показаться, что герой совершает выбор! Что герой в своих поступках свободен и вполне самотождественен. Таким образом, игра актера — это вид субъектного, свободного существования.

Еще одна вещь требует решительного разграничения: игра актером роли своего героя и повседневное житейское существование большинства людей, которое тоже заключается в игре каких-то житейских ролей, ношении масок, избегания подлинности и самотождественности. Э. Берн достаточно убедительно показал, что такие повседневные житейские игры — противоположность подлинного существования. Вот они-то действительно являются видом лжи, притворства, как это следует по логике для любой игры [1]. Невозможно играть кого-то отличного от себя в житейском контексте и быть при этом подлинным. Но в контексте игры актера это вполне возможно. По-видимому, талантливого актера как субъекта стесняют житейские контексты, а игра для него — контекст, принципиально отличный от житейского.

Кстати, скажем два слова о контекстах. Сами житейские контексты очень часто выстраиваются субъектами, не желающими подлинности, как стесняющие свободу и ставящие присутствующих в такое положение, где они как бы вынуждены поддерживать и продолжать неподлинность. А вот пьесы, даже плохие, имеют обычно такое свойство, что герой в них максимально показывает себя, является исключительно собой. Исключением тут являются детективы, в которых герой-преступник скрывает себя, но и в детективах преступники редко являются главными героями, чаще главные герои — следователи, которые себя не скрывают. Следовательно, строй пьесы (фильма) предполагает героя и, соответственно, играющего его актера, как присутствующего, как максимально показывающего себя. Редко строй пьесы таков, что один герой мешает другому показывать себя и существовать подлинно. Хотя такое может быть, и гениальный актер будет максимально присутствовать даже тогда, когда его герой находится в таком бедственном положении.

Рассмотрим модус присутствия актера в контексте пьесы.

И прежде всего мы должны тут сказать, что если актер талантлив (в дальнейшем я буду говорить только о таких), это присутствие есть. В жизни далеко не у каждого субъекта получается подлинно присутствовать в каждой из своих ситуаций. Например, если он офисный работник и его вызвали на собрание у шефа по какому-то формальному поводу, он будет, скорее всего, присутствовать там чисто формально, как бы только лишь телом, мыслями же пребывая далеко. Нужно быть по-настоящему подлинным (идеально построенным) субъектом, чтобы в формальных ситуациях оставаться самим собой и даже просто присутствовать. Обычный, умеренно неподлинный субъект рассматривает подобные ситуации как потерю времени, особенно если у него проблемы в жизни. Это происходит по-разному у «высокораанговых» и «низкоранговых» субъектов, но сейчас нам это не важно.

Возможно, у кого-то возникнет соблазн зацепиться за идею карнавала и сказать, что когда некоторое множество субъектов рассматривает некую игру как подлинное существование, это существование становится подлинным благодаря одному факту положительного отношения к нему. Против этого много возражений, приведу только одно: трагические спектакли и фильмы

никак не подобны карнавалу, однако они не отличаются от общей проблемы актерской подлинности, они создают особый модус присутствия актера, при котором никакая мысль о карнавале не приходит в голову, а остается лишь восхищение способностью актера перевоплощаться и отношение к собственно герою и собственно излагаемой истории (трагедии).

Прежде всего, рассмотрим вопрос, как вообще один субъект может принять чуждую себе роль. Очевидно, для того, чтобы роль соответствовала ему и игралась подлинно, он должен принять на себя и чуждую субъектность, то есть на время стать «другим» человеком с другой прежней историей, другим характером.

Но в нашей субъектности есть глубинные слои и слои поверхностные. Наши базовые, глубинные отношения — к миру, к себе, к Другим, к трансценденции — являются основанием нашей экзистенции, и мы формируем их сами, достаточно свободно, желая сделать их подлинными либо неподлинными, соответствующими нашей самоощущенности, либо искаженными. К этому надо прилагать усилия, далеко не все это делают, но как бы то ни было, глубинная субъектность принадлежит субъекту неотъемлемо. Но поверхностная, эмпирическая, субъектность у всех нас складывается достаточно случайно. Сюда относятся наша биография, привычки, излюбленные манеры, даже пол и возраст и уж тем более, конечно, характер, по большей части сформированный обстоятельствами. Эта эмпирическая субъектность, поскольку она случайна, могла быть совсем другой у субъекта, в данном случае актера. Многие люди проходят эти первые ступени актерства еще в детстве и юности, придумывая себе другую субъектность: другую историю, другие привычки, другие ценности. Таким образом, отказаться от своей поверхностной субъектности несложно. Ее, я должна заметить, труднее принять во всей полноте без искажений, нежели отказаться ради другой субъектности, субъектности героя.

Конечно, не любая субъектность (даже поверхностная) доступна любому субъекту. У всех есть широкий набор возможностей, но он не безграничен. В применении к проблеме смены актером собственной субъектности на чуждую мы должны сказать, что он может принять на себя чуждую субъектность в той мере, в какой она эмпирически могла бы стать его субъектностью. Богатый легко можно сыграть бедного, здоровый — больного, даже мужчина женщину! (мы говорим о талантливых актерах). Но актеру, чья глубинная базовая субъектность интравертированная и меланхолическая, нужен уже нетривиальный талант, чтобы перевоплотиться в героя-сангвиника и принять на себя глубинные основы его субъектности, чуждые ему самому. Впрочем, гениальные актеры могут даже это.

Итак, рассмотрим субъекта с особым сочетанием — с подлинной структурой глубинной субъектности и повышенным уровнем бытия. То и другое не обязательно свойственно ему постоянно. Мы потом рассмотрим, какие факторы ситуации сцены позволяют включиться этим его качествам. Важно,

что этот человек способен на подлинную субъектность и энергетически повышенное присутствие.

В подлинности субъектной структуры в данном случае самое важное — принципиальная способность на подлинное отношение к Другому, а именно — встать на его точку зрения. Причем актер становится на точку зрения своего героя с такой полнотой, которая недостижима, кроме как при совершенстве субъектной структуры, при способности полностью отрешиться от собственной ситуации и принять ситуацию Другого, как свою. Другим для актера является его герой. Все элементы ситуации героя становятся элементами его ситуации. Небазовые, а следовательно, и видоизменяемые характеристики характера становятся характеристиками его характера.

Всю свою глубинную субъектность актер приносит с собой и помещает в своего героя. Может показаться, что я заявляю, что таким образом его перевоплощение ограничено. Или актеру нужно быть таким субъектом, у которого базовые отношения выстроены подлинно, но допускают варьирование. Это свидетельствует о еще большей подлинности субъектности актера, чем некая «железобетонная подлинность». Ведь подлинное отношение было сформировано субъектом намеренно, на основе его этической позиции, другими словами, в ответ на зов Бытия. И он помнит, что когда-то этой подлинности не было. Сейчас он настолько уверен, что в каждый момент может к ней вернуться, что не боится на время игры отказаться от нее.

Но, повторюсь, что в целом, мне кажется, глубинную свою субъектность актер приносит с собой в свою роль. Что же касается того, что герой — Другой, это для него не проблема. Перевоплотиться — это то же, что встать на точку зрения Другого, когда этот Другой отличается от тебя не принципиально. Но, в отличие от ежедневных актов понимания, которые тоже требуют встать на точку зрения Другого, но как бы единомоментно, актер должен обладать способностью удерживать эту чуждую себе субъектность в себе достаточно долго. Поэтому не каждый подлинно выстроивший себя субъект является актером. Кроме того, достаточно часто только в ситуации игры субъект обретает возможность подлинного бытия.

Давайте здесь кратко скажем о некотором противоречии в определении Других в ситуации актера. Вообще говоря, подлинно расположенный к Другим субъект, разумеется, прежде всего расположен к реальным Другим, затем уже — к отсутствующим. В общем случае присутствующие важнее отсутствующих, так как им можно принести большую пользу или нанести больший вред, нежели отсутствующим. Но ситуация актера — исключение. Хотя вокруг него присутствуют реальные Другие, а именно зрители, и играет он для них — их наличие, если я не ошибаюсь, делается второстепенным. Его главное отношение — с его персонажем. Именно с ним он, по сути, коммуницирует. Ситуация «переигрывания», которая так часто встречается у бездарных актеров, связана, как мне кажется, именно с тем, что актер не может забыть об аудитории и играет,

упрощенно говоря, ради эффекта у зрителей. Но сказанного здесь пока еще мало. Скорее всего, если бы актер был уверен, что театр совершенно пуст, что фильм никто никогда не увидит, он отказался бы играть. Но это не желание популярности. Мне доводилось видеть случай, когда актер прекрасно играл, хотя его имя не было упомянуто в титрах. Актер доносит до публики не себя, но своего героя. И это и есть в данном случае подлинность его отношения к публике как к Другим.

Итак, перевоплощение актера — это, как правило, принятие поверхностных элементов чуждой субъектности при сохранении собственных базовых элементов, и подлинность этого перевоплощения гарантируется способностью субъекта, базовые отношения которого подлинны, встать на точку зрения Другого, перенести себя в его ситуацию.

Но есть еще одно качество у гениальных актеров, о котором мне не доводилось видеть развернутых анализов. Это поразительная энергия их присутствия. Иногда, бывает, это видно даже по фотографиям. А однажды мне довелось видеть один бездарный фильм, в котором (по случайности?) ничтожную роль второго плана играла Л. Федосеева-Шукшина. Я не знала этого, и только помню свои впечатления от просмотра: скука и раздражение от общей бездарности режиссуры и большинства актеров и мгновенное вздрагивание и колоссальное потрясение при появлении в кадре единственной талантливой актрисы. Роль была слишком ничтожна, чтобы возможно было на этом примере проанализировать способность принятия чуждой субъектности, отношения к Другому и тому подобное, о чем написано выше. Но выраженная способность гениального актера привлекать к себе внимание должна получить здесь хотя бы попытку анализа.

Как уже было сказано выше, актер на сцене проявляет свое присутствие, причем уровень бытия, энергетический уровень этого присутствия высок, он выше, чем при обычном присутствии. Перенеся себя в другую ситуацию, приняв на себя чужую субъектность, актер освобождается от собственной повседневности. К тому же, как выше было сказано, большинство ролей рассчитано на то, что персонаж раскрыт. Если в мире для адекватного бытия с Другими приходится одновременно и раскрываться, и отстраняться, актеру не приходится отстраняться от Других (зрителей), ибо он и так отстранен от них рамками сцены и чуждостью своей роли. Они не могут, например, подавить его своим суггестивным воздействием. У него есть возможность раскрыться максимально полно, насколько он способен, а гениальный актер отличается именно способностью вкладывать в свое присутствие высокую энергию бытия. Может показаться, что есть опасность, что он будет оказывать суггестивное воздействие на партнеров по игре, но на самом деле всю энергию он вкладывает в свою роль и этим скорее заражает других актеров, нежели подавляет их. Впрочем, не исключено, что тут возможны разные варианты.

Выше я сказала, что зрители для актера второстепенны. Это, конечно, не совсем так. Скорее, обращенность к аудитории для актера — это второй шаг присутствия, после первого шага — принятие на себя субъектности

Другого-героя. После того, как актер принял на себя эту чужую ситуацию, чужую субъектность, перед ним стоит задача раскрыть свое новое присутствие именно перед публикой. Однако в ситуации кино, например, публика в момент игры отсутствует, она подразумевается.

Нагрузка на способность понимания (а перенос себя в чуждую ситуацию является видом понимания, в широком смысле этого слова) у актера настолько велика, что в жизни он может оказаться эгоцентричным субъектом с дурным характером.

Рассмотрим экзистенциальную позицию актера также с позиции теории суггестии. И здесь нам станет легче понять, в каком смысле я говорила выше о повышенной мере присутствия актера. Он является господином своей роли и ситуации (над ним — только режиссер, но режиссеры обычно не дают своими требованиями на гениальных актеров, зная, что те все сделают и без них). Приняв на себя чуждую субъектность, актер не подчиняется и не подражает ей, он ставит себя в эту чуждую ситуацию и он — один на один с ней. Он играет-присутствует своим телом, позой, взглядом, движениями. Очень много значит голос и его интонации, и актер — господин этих своих интонаций, он творчески выбирает такие, которые подходят к ситуации, неотъемлемым субъектом которой он уже стал.

Про интонации актера надо сказать особо. Это могут быть, на первый взгляд, самые обычные интонации, но как трудно негениальному актеру было бы так говорить! У бездарных актеров довольно часто в интонациях звучит феномен «контр-суггестии» — неестественность, манерность и подчеркнутость, несколько напоминающие гебефренические. Это косвенно свидетельствует о слабости их присутствия. Гениальный актер, помещающий всю свою повышенную энергию присутствия в свою роль, тем самым концентрирует ее, и интонации его, прежде всего, концентрированные, а затем уже достаточно простые, ибо в простой, на первый взгляд, интонации концентрированность передать легче, нежели, допустим, в крике. Поэтому эти интонации обычны только на первый взгляд.

На самом деле они прошли фильтр особого, подлинного и повышенного (может быть, лучше даже сказать метафорически: «богатого») бытия актера. Он держит на своих плечах всю игруемую ситуацию, всю сцену. Он строит ее как считает нужным, исходя из подлинности собственного присутствия в ней. Поэтому даже молчание актера держит в напряжении. Это — вид господства, говоря на языке нейрофизиологии, активное торможение, требующее внимания и концентрации. После такого концентрированного молчания можно даже двумя сдержанными словами выплеснуть на аудиторию огромный поток энергии. Стало уже ясно, что это и есть суггестия, когда гениальный актер заставляет аудиторию плакать или смеяться. Актер оказывает на зал (или на потенциальную аудиторию «по ту сторону камеры») суггестивное воздействие.

Но от прямой суггестии тут имеется множество отличий. Прежде всего, актер не обращается к аудитории напрямую. Он даже обязан обращаться к ней сквозь призму чужой субъектности и чужой ситуации. Прямая суггестия никакой вымышленной ситуации не допускает (хотя мы далеко не все знаем о суггестии). Скорее, он воздействует на аудиторию посредством суггестии себя внутри ситуации, ему нужно, чтобы аудитория мысленно перенеслась в его ситуацию. Эта задача актера облегчается, если фильм / пьеса сами по себе хороши, и аудитория пришла с готовностью погрузиться в их сюжет.

Затем следует не согласиться с Дидро (и со следующим ему Степуном), что актер может совершенно не переживать тех чувств, которые переживает его персонаж. Главное, чтобы он их хорошо имитировал. Возможно, на Дидро навеяло эту мысль множество театральных репетиций и повторений одного и того же спектакля, и во всем этом актер представляет довольно сильные чувства, как было принято в пьесах его времени. Совершенно очевидно, что невозможно переживать их каждый вечер и тем более несколько раз за вечер, во время репетиций. Как следует решить этот вопрос?

Прежде всего, в работе многих актеров и режиссеров он стоит как основная дилемма актерской игры: быть или казаться? Нет сомнения, что казаться можно тоже очень убедительно.

Рассмотрим природу эмпатии в аспекте подлинности бытия субъекта. И у нас вопрос сформулируется таким образом: возможно ли переживать эмоции чужой субъектности, сохраняя при этом свою собственную субъектность интактной; пользуясь, так сказать, чистым пониманием и сочувствием, но не сопереживанием? Ответ, очевидно, отрицательный. Какую субъектность ты на себя принял, такие эмоции будут твоими. Многие актеры свидетельствуют, что не переживают тех эмоций, какие показывают. И это противоречие нам надо разрешить.

Здесь ответ, как мне кажется, в том, что эмпирическое Я актера как человека просто исчезает на время принятия им чужой субъектности, он перевоплощается в нее в качестве своих базовых отношений, но память, эмоции — не относятся к базовым отношениям. Поэтому по выходе из игры он свидетельствует о том, что снова обрел собственное эмпирическое Я, и оно, его личное Я, никаких эмоций не испытывало. Оно действительно оставалось интактно. Но ведь его просто не было. Оно было на время игры замещено чужим Я, так что прежние эмоции, как под гипнозом, остались забытыми. Более того, мне представляется, что это чувство забытости собственного Я, замещения его чуждым — это переживание сродни самогипнозу, который может быть очень приятен сам по себе. Возможен даже такой вариант, что освобождение от груза собственного Я добавляет актеру ту самую энергию бытия, которая необходима для раскрытия его присутствия — даже несмотря на то, что перевоплощение в чуждую субъектность, несомненно, требует усилий.

Еще один фактор — доступность понимаемого. Чем больше актер на репетициях привыкает к чужой субъектности (вживается в роль), тем легче ему оказывается «включить» нужные чувства, тем более они ему делаются доступны. Конечно, гениальный актер обладает способностью схватывать субъектность героя буквально с первого раза, и в этом смысле ему не нужны репетиции. Если же он участвует в них ради других коллег, то совершает раз за разом один и тот же акт понимания. Это нетрудно, если выполняется условие, что субъект в этот момент раскрыт и способен на высокую степень бытия.

Отказываться от собственной субъектности не обязательно полностью, этот акт допускает градуальность. Вряд ли актер не найдет в своем герое качеств, которые у него самого совершенно, даже потенциально, отсутствуют. Как уже говорилось, у всех нас эмпирическая субъектность сложилась случайно, и каждый из нас в иных случаях мог бы иметь совершенно другой набор качеств. Поэтому актеру достаточно легко отождествиться с героем, далеко не полностью отказываясь от собственного эмпирического Я. Но тогда он уже не сможет отказаться и от его поступков, и от его эмоций — он будет вынужден переживать их как свои. И это не редкость у актеров.

Наконец, настало время задать давно назревший вопрос: как различают-ся экзистенциальная подлинность, о которой я здесь пишу, и так называемая художественная правда, теоретиком которой в отечественном театральном искусстве был К.С. Станиславский?

В смысле принятия на себя чужой субъектности, потери своего Я — всего, что называется перевоплощением актера, — никак. Если человек обладает способностью полностью вставать на точку зрения Другого, принимать на себя чужую субъектность, обладает повышенной способностью понимания, то это и будет представлением той самой художественной правды, о которой говорит Станиславский. Зрители могут верить такому актеру, но он будет им не очень интересен, разве если лишь он представляет очень интересного героя.

Кардинальное различие экзистенциальной подлинности и художественной правды — в *повышенной энергии* присутствия гениального актера, в суггестии, которую он оказывает на зрителей, и его собственной свободе от суггестии. Его присутствие гораздо более концентрированно, чем присутствие обычного человека, гораздо более распахнуто к Другим-зрителям, насыщено этой повышенной энергией его бытия. В этом смысле даже если актер отходит от роли, Станиславский скажет: «Верю». Он вкладывает в свою роль свои глубинные отношения и ресурсы, и в этом смысле подлинность требует от актера гораздо большего, чем просто правда.

Кино или театр — когда играют гениальные актеры — никогда не станут похожими на жизнь. Именно этим они к себе и притягивают. Невозможно жить с этой повышенной энергией бытия постоянно. Жизнь отличается от кино не сюжетом — сюжет фильма может быть совершенно житейским, — а повышенной энергией бытия (гениальных) актеров.

Но обычный человек может и даже должен стремиться если не к этому избытку бытия, то к подлинности как неискаженности своего духовного устройства и своих базовых бытийных отношений.

Литература

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. М.: Гранд : Фаир-пресс, 1999. 472 с.
2. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера // Выготский Л.С. Собр. соч. Т. VI. 1984. URL: <http://ncpz.ru/stat/149> (дата обращения: 06.08.2015).
3. Степун Ф.А. Природа актерской души. URL: <http://theatre.annasokolova.net/stepun.html> (дата обращения 09.08.2015).
4. Zamir T. Theater, Philosophy, and the Performing Self // University of Michigan Press, 2014.
5. Stern T. Philosophy and Theatre: An Introduction. Kindle Edition, 2015.

Literatura

1. Bern E'. Igrы', v kotory'e igraut lyudi. M.: Grand : Fair-press, 1999. 472 s.
2. Vy'gotskij L.S. K voprosu o psixologii tvorchestva aktera // Vy'gotskij L.S. Sobr. soch. T. VI. 1984. URL: <http://ncpz.ru/stat/149> (data obrashheniya: 06.08.2015).
3. Stepun F.A. Priroda akterskoj dushi. URL: <http://theatre.annasokolova.net/stepun.html> (data obrashheniya: 09.08.2015).
4. Zamir T. Theater, Philosophy, and the Performing Self // University of Michigan Press, 2014.
5. Stern T. Philosophy and Theatre: An Introduction. Kindle Edition, 2015.

E.V. Kosilova

Existential Analysis of Authenticity of Actor's Being

The actor on stage plays another subject and, formally, can not be himself. Authentic being is characterized by the least corrupted subject's deep relations, such as attitudes to the Others, to the entire world. In the paper, the actor's deep and the shallow relations are demarcated. The deep ones remain uncorrupted, and there upon the energy of being on stage increases.

Keywords: Actor; authentical being; deep relations; subject's relations; energy of being; actor's existential attitude.

М.А. Артемьева

Д. Бенсаид: к вопросу о революционном классе и его политической репрезентации

В статье рассмотрена теория Д. Бенсаида об историческом субъекте, т. е. революционном классе. Проанализировано, какими характеристиками наделяет классы исследуемый философ. Также обращено внимание на вопрос о политической репрезентации пролетариата. Рассмотрено, каким статусом в своих трудах Д. Бенсаид наделяет партию.

Ключевые слова: класс; пролетариат; партия; классовая борьба; гегемония; гетерогенность; плюрализм; демократия.

Из всего многообразия марксистских концепций, Д. Бенсаид выделяет две основные линии в понимании класса: политическая и социологическая (научная). Социологическая линия разрабатывалась аналитическим марксизмом. Д. Бенсаид выступает с критикой работ¹ представителей названной школы, в частности, Джона Рёмера и Эрика Олина Райта. Сторонники социологической линии понимания классов остаются, по мнению Д. Бенсаида, в жёстких рамках социальных категорий, тогда как продуктивнее, оценивать живой исторический процесс. Эти авторы стремятся как можно точнее провести демаркационную линию между классами, что приводит к мозаике безгранично делимых групп с различными интересами. Широкое разнообразие классов обеспечивает теоретическую основу для практики однопроблемных коалиций и непрерывно меняющихся альянсов. Стратегическим результатом этого оказывается то, что «антикапитализм растворяют в антикапитализмах» [10: с. 176]. Политическая стратегия, считает Д. Бенсаид, невозможна в фрагментированном фронте рассеянных восстаний. Требуется объединение множества имеющих место конфликтов вокруг структурообразующего конфликта. Для этого следует рассматривать

¹ *Roemer John*. A general theory of exploitation and class. MA: Harvard university press, Cambridge. 1982; *Roemer John*. Analytical Marxism. Cambridge and Paris: Cambridge university press / Éditions de la maison des sciences de l'home. 1986; *Wright Erik Olin*. Class, crisis and the state. London: New left books. 1978; *Wright Erik Olin*. Interrogating inequality. London and New York: Verso. 1994; *Wright Erik Olin et al*. The Debate on classes. London and New York: Verso. 1989.

классы в политическом аспекте, как то, что формируется в ходе исторического процесса и политической борьбы. В своих размышлениях Д. Бенсаид обращается к К. Марксу и делает вывод, что последний не определял классы как нечто не меняющееся через определенные критерии или признаки; он акцентировал внимание на отношениях конфликта между классами. «Поскольку миллионы семей живут при определённых экономических условиях существования, которые обособляют их образ жизни, их интерес и их формирование от подобных характеристик других классов и ставят их в отношения враждебной конфронтации [*feindlich gegenüberstellen*], они образуют класс» [3: с. 208]. Так, эксплуататоры с социологической точки зрения, могут предстать в качестве революционного субъекта, тогда как пролетарии — в качестве штрейкбрехеров.

Одним из основных качеств классов является их гетерогенность, из чего следует множественность их репрезентаций: «...классы разнородны, раздраются внутренними антагонизмами и к разрешению общих задач приходят не иначе, как через внутреннюю борьбу тенденций, группировок и партий» [8: с. 221]. Ещё теоретики II Интернационала отмечали, что экономическая разнородность помешала единству рабочего класса и сделала необходимым его идейно-политическое преобразование. Для того чтобы справиться с поставленной задачей, по мнению Д. Бенсаида, необходимо обратиться к концепции гегемонии Грамши. Названная концепция устанавливает основы демократической политической практики, сочетаемой с деятельностью ряда исторических субъектов. В своем демократическом значении эта концепция позволяет связать воедино большое количество наличествующих в современном обществе противоречий. Введение понятия гегемонии, по убеждению Д. Бенсаида, изменяет классическое представление марксистов об отношениях между социалистическим проектом и социальными силами, которые несут безусловную ответственность за его реализацию. Понятие гегемонии требует, считает Бенсаид, отказа от мифа великого Субъекта эмансипации. Также оно меняет статус социальных движений. Они больше не являются «периферийными» движениями, подчиненными центральной роли рабочего класса. Теперь они — совершенно самостоятельные акторы. В стратегическом смысле понятие гегемонии — это «принцип сплочения сил вокруг классовой борьбы» [9: с. 154]. Артикуляция противоречий вокруг классовых отношений не предполагает их иерархическое подразделение на основные и подчиненные, точно также это не требует подчинения автономных социальных движений (феминистских, экологических, культурных) пролетарскому. Баланс между двумя этими сторонами определяется через отношение восставших к главному противоречию между трудом и капиталом. Сказанное не значит подчинения различных автономных движений рабочему, но означает формирование конвергенции, для которой капитал сам по себе выступает великой объединяющей силой.

В условиях политической борьбы неизбежна поляризация классовых сил. Не стремясь социологически разделить классы между собой, Д. Бенсаид пытается указать на возможные внутри- и межклассовые альянсы, способные возникнуть в ходе классовой борьбы. Для этого он, в частности, обращается к статистике [10: с. 178–180] и в ней обнаруживает, что процент тех, кто заявил о своем

чувстве принадлежности к социальному классу во Франции упал с 66 % в 1976 г. до 56 % в 1987 г. Среди наёмных работников чувство принадлежности к миру труда во Франции упало с 76 % в 1976 до 50 % в 1987 г. Данные переписи 1982 года во Франции регистрируют эрозию пролетариата, снижение числа промышленных рабочих в пользу новых слоёв мелкой буржуазии. Д. Бенсаид делает из этого вывод, что основная масса наёмных работников оказывается исключена из понятия пролетариат, если руководствоваться ленинским определением («Классы это большие группы людей, различающиеся по их месту в исторически определенной системе общественного производства, по их отношению (большей частью закрепленному и оформленному в законах) к средствам производства, по их роли в общественной организации труда, а следовательно, по способам получения и размерам той доли общественного богатства, которой они располагают» [1: с. 15]), потому что они: «1. Не являются собственниками своих орудий труда, 2. Занимают подчинённую позицию в разделении труда, не осуществляют никаких специальных полномочий и в значительном количестве случаев выполняют ручной труд и 3. Имеют доход ниже доходов квалифицированных работников» [10: с. 178]. Одновременно Д. Бенсаид настаивает на том, что мы должны исходить из исторических условий и динамики исторического процесса и учитывать те изменения, которые происходят с современным пролетариатом. «Несмотря на присущие рабочему классу сегментации — все повторяющиеся разделения по сфере деятельности, национальному, половому, поколенческому и т. д. признаку — не существует внутренних структурных препятствий к общей классовой солидарности трудящихся при капитализме» [12: с. 76].

Исходя из отмеченных данных статистики, можно сделать обобщающий вывод об исчезновении классов вообще и пролетариата, в частности. Между тем, Бенсаид выступил с резкой критикой подобных умозаключений. Полемизируя с А. Горцем, он критиковал заодно с ним и сторонников «рабочизма». Д. Бенсаид убеждён, что: во-первых, пролетариат непрерывно трансформируется. Это надо понимать следующим образом: то что происходило во времена К. Маркса, во времена В.И. Ленина, в 60-е гг. XX века и в начале XXI в. — всё это разные типы пролетариата и в плане их занятости на производстве и того, в каких размерах предприятия они трудятся. Так, Д. Бенсаид приводит пример, что: «...кроме силезских ткачей, пролетариатом авторами Манифеста Коммунистической партии признавались ремесленники из небольших парижских мастерских» [10: с. 187]. Иначе говоря, мы не можем говорить ни о каком «классическом» пролетариате даже в трудах основоположников марксизма. В то же время изменение облика производства привело в наши дни к изменению облика пролетария, но не к его исчезновению. Во-вторых, Д. Бенсаид говорит о том, что марксизм никогда не ограничивал сферу своей деятельности только территорией заводов и фабрик. Д. Бенсаид признает, что исторически сложилась ситуация, при которой марксизм и связанную с ним революционную деятельность рабочих искусственно ограничивалась территорией промышленных предприятий. Теоретиков марксизма же всегда волновали вопросы, которые выходят за границы профсоюзной борьбы.

Между тем миллионы рабочих по всему миру угнетены не только физически, но ещё и нравственно, и интеллектуально. Обращая на это внимание, Д. Бенсаид напоминает, что в «Капитале» К. Маркс, страница за страницей, описывал унижения рабочего, отсутствие у него досуга и времени для того, чтобы наслаждаться жизнью, чтением и учебой. «Как тот, кто выдерживает такое тотальное угнетение, — задается вопросом Бенсаид, — способен одновременно помыслить и построить новое общество?» Маркс исходил из того, что общественные противоречия могут быть разрешены практически естественным образом. Дело в том, что индустриализация конца XIX века создала сконцентрированный на ограниченном пространстве и, как следствие того, более организованный, чем какой бы то ни было до него, и сознательный рабочий класс. Противоречие между условиями жизни данного класса и необходимостью создания нового мира будет снято, своего рода, спонтанной динамикой истории. К сожалению, опыт XX века показал, что капитализм создаёт новые разделения среди эксплуатируемых.

Чтобы выразить свои интересы, класс должен обладать политической репрезентацией. Анализируя тексты «Нищеты философии» и «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта», Д. Бенсаид приходит к выводу, что социальная структура трудящегося класса не механически определяет его политическое представительство в обществе. Политическое представительство не есть простое проявление социальной природы и не поверхностное отражение сути. Ранние произведения Маркса¹ содержат, как её называет Д. Бенсаид, философскую репрезентацию пролетариата. В проблематику саморазвития исторической субъективности Маркс включает понятия класса-в-себе и класса-для-себя. В дальнейшем эти понятия интерпретируются как ступени развития пролетарского класса. С ростом классового самосознания пролетариата происходит переход пролетариата из класса-в-себе в класс-для-себя, это есть переход от объективного существования класса в субъективное существование этого самого класса, от социологического его существования к политическому. Пролетариат обретает собственное сознание, независимо от того, хотел он того или нет. Приобретая же самосознание, пролетариат сам начинает реализовывать собственную историческую судьбу. Эта судьба, замечает Д. Бенсаид, вновь разъясняется в письме К. Маркса к Вейдемейеру от 5 марта 1852, в котором Маркс подводит итог своего личного вклада в материалистическое осмысление уже существовавшей категории класса: «То, что я сделал нового, состояло в доказательстве следующего: 1) что существование классов связано лишь с определёнными историческими фазами развития производства, 2) что классовая борьба необходимо ведёт к диктатуре пролетариата, 3) что эта диктатура сама составляет лишь переход к уничтожению всяких классов и к обществу без классов» [5: с. 427]. Гегельянский марксизм постоянно вращался вокруг этих трёх положений. У Лукача, к примеру, мы читаем следующее: «носителем такого процесса

¹ *Маркс К.* Нищета философии // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 4. М.: Госполитиздат, 1955. С. 65–185; *Маркс К.* Письма из «deutsch — französische jahrbücher» // Соч. 2-е изд. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1955. С. 371–381; *Маркс К.* Письмо к Вейдемейеру от 5 марта 1852 // Соч. 2-е изд. Т. 28. М.: Госполитиздат, 1962. С. 422–428.

осознания является пролетариат. Поскольку его сознание выступает как имманентное следствие исторической диалектики, постольку и сам он выступает диалектическим образом. Это значит, с одной стороны, что такое сознание есть не что иное, как выговаривание исторически необходимого» [2: с. 261].

Д. Бенсаид вслед за А. Горцем утверждает, что «Эта философская ипостась (бытие пролетариата трансцендирует пролетариев) есть результат сомнительной смеси христианства, гегельянства и сциентизма» [10: с. 183]. Это, по его убеждению, как раз и позволяет самопровозглашенному авангарду партийной организации принимать на себя роль посредника между тем, чем пролетариат является на самом деле и тем, кем он еще только должен быть. В «Истории и классовом сознании» Лукач развивает эту диалектику в-себе и для-себя бытия пролетариата, и ее результатом становится, по Д. Бенсаиду, «своего рода ультра-большевизм в вопросе партийной организации» [10: с. 115]. Партия у Лукача превращается в форму, которую обретает классовое сознание пролетариата. Иначе говоря, субъективным выражением существования пролетариата становится в этом случае партийная организация. Таким образом, Лукач приходит к фактическому слиянию партии с классом. Эту мысль Д. Лукача Д. Бенсаид достаточно резко критикует, обращаясь к работам К. Маркса. В отличие от своих ранних произведений, в частности, в «Очерке критики политической экономии» и «Капитале», Маркс проводит радикальную деонтологизацию своей прежней позиции. Бытие больше не противоречит у него существованию, а значит, не существует никакой скрытой сущности предмета. Вместо этого бытие реализуется в существовании, классовая сущность — в классовых отношениях. Если пролетариат потенциально является классом-освободителем, то это не означает, что имеющийся у данного класса потенциал должен реализовываться автоматически. «Гетерогенно и неравномерно сознание присуще конфликту, который начинается с продажи рабочей силы и противостояния эксплуатации — и это нельзя остановить» [10: с. 118]. Иначе говоря, осознание пролетариатом себя в качестве единого самостоятельного класса происходит неравномерно как в пространстве, так и во времени. Но это осознание приходит непосредственно из самого акта продажи пролетарием рабочей силы и его борьбы против эксплуатации рабочего классом буржуазии.

Как бы то ни было, Д. Бенсаид утверждает необходимость появления революционных партий как неперемennого успеха революционной борьбы. В борьбе с эксплуатацией, угнетением и дискриминацией требуется несомненная доля сознания и воли, «...а это, — разъясняет Бенсаид, — элементы политического действия и политической воли, которую несет в себе партия» [13]. Партия не превращается в чужеродную часть общества, в котором эта партия возникла и продолжает существовать. Она (партия), предоставляет возможность угнетённому классу вместе с ней противостоять и разрушать чары буржуазной идеологии. Д. Бенсаид предостерегает революционеров от понимания партии как обычного инструмента революционной стратегии. Вместо этого он предлагает рассматривать её в качестве центрального вопроса самой революционной стратегии. Стратегия

появляется только тогда, когда находятся в обществе силы, которые будут поддерживать ее и изо дня в день воплощать стратегию в практику. В этом глубокая разница между пониманием роли партии самыми крупными социал-демократическими партиями до 1914 года и ленинским пониманием роли и места пролетарской партии. В буржуазных странах до начала Первой мировой войны крупные социал-демократические партии выполняли роль учителей пролетариата, осуществляя в отношении его такую педагогическую функцию. Основой данного представления являлась концепция, согласно которой массовое рабочее движение обладает некой спонтанной логикой, тогда как пролетарская партия вкладывает в сознание неразвитой массы новые идеи. Ленин занял в этом вопросе иную позицию. Он считал, что пролетарская партия не должна ограничиваться одним только информированием неразвитых масс. Партия должна взять на себя инициативу, сформулировав задачи пролетарской борьбы, верно отражающие объективную ситуацию и, когда наступит время, должна быть готовой руководить действиями масс. Вслед за Лениным, Д. Бенсаид говорит о том, что партия должна организовывать массы на борьбу на основе предложенных ей же целей, принимать своевременные решения в условиях наступающего кризиса, а в случае необходимости готовить пути к отступлению в ходе революции с целью минимизации возможного поражения масс. «Партия — это не просто какой-то инструмент», — пишет Бенсаид. — Она неотделима от программы и цели, которые мы ставим перед собой» [13]. Также важно, чтобы партия создавалась заранее (до кризиса), это «...позволит принимать решения с максимальной надежностью» [11: с. 10].

Существует ещё один важный аспект относительно необходимости организации революционной партии. Он связан с тенденцией ряда партий к бюрократизации. Надёжным способом избежать подобного развития событий является построение не просто демократической по своей организации, но так же ещё и плюралистической партии. Плюрализм в организации партии означает наличие в ней ряда тенденций, что гарантирует постоянный обмен мнениями в среде её членов. Окончательная позиция строится на учете всего предшествующего опыта революционной борьбы. Так, во времена Второго Интернационала каутскианцы исключали какую-то часть нового пролетариата из классовой борьбы, тем, что не допускали их принятия в ряды членов социал-демократической партии. То есть единство партии строилось на прямом недопущении вступления в партию новых членов. С другой стороны, утверждает Бенсаид, опыт сталинизма базировался на полном обезличивании, через запрет в партии фракционности. В этом случае, единство партии достигалось путём исключения из партии, тех, кто выражал какое-либо несогласие с её руководством. Но класс, подчёркивает Бенсаид, не гомогенен по самой своей сути. В связи с его всё увеличивающейся дифференциацией необходимо решительно поддерживать плюрализм мнений. Отражение разных взглядов в рядах одной партии делает борьбу против эксплуатации более эффективной.

Помимо внутрипартийной фракционности, Д. Бенсаид провозглашает идею социалистической многопартийности, обусловленной социальной неоднородностью пролетариата. Этими своими идеями Д. Бенсаид надеялся

до конца преодолеть как каутскианскую, так и сталинистскую традицию организационного строения пролетарской партии. Плюрализм предполагает, помимо всего прочего, ещё и готовность участвовать в массовом революционном движении. Д. Бенсаид уверен, что, борясь за плюралистическое общество, необходимо признать не только возможность, но и необходимость существования множества партий, которые, однако, разделяют идею построения в их стране социализма. Необходимо, таким образом, развивать демократию как на уровне отдельной пролетарской партии, организации, так и на уровне выстраивания альянсов из ряда партий общей ориентации.

Партия, по мысли Д. Бенсаида, единственный реальный способ для организации коллективной борьбы против всевластия денег. Только в рядах партии индивид осуществляет акт коллективной борьбы при сохранении его собственной индивидуальности. Когда выступают партийные лидеры, они выражают не только их собственные воззрения, они являются не «...физическими лицами, говорящими по своей личной прихоти, на основе мимолетных эмоций; они говорят от имени целого коллектива и имеют обязанности по отношению к людям, которые их избрали», — писал Бенсаид [13]. Таким образом, главная идея Бенсаида заключается в отстаивании позиции, согласно которой партийные лидеры не должны возвышаться над рядовой массой партийцев, они должны адекватно выражать их общие интересы.

Литература

1. Ленин В.И. Великий почин // ПСС. Т. 39. М.: Политиздат, 1970. С. 1–29.
2. Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М.: «Логос-Альтера», 2003. 416 с.
3. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 8. М.: Госполитиздат, 1957. С. 115–217.
4. Маркс К. Нищета философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. М.: Госполитиздат, 1955. С. 65–185.
5. Маркс К. Письмо к Вейдемейру от 5 марта 1852 // Соч. 2-е изд. Т. 28. М.: Госполитиздат, 1962. С. 422–428.
6. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. М.: Политиздат, 1974. С. 41–174.
7. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. М.: Госполитиздат, 1955. С. 419–159.
8. Троцкий Л.Д. Преданная революция. М.: НИИ культуры Министерства культуры РСФСР, 1991. 256 с.
9. Bensaïd D. Hegemony and united front // Strategies of resistance & Who are the trotskysts? London: Resistance books, 2009. P. 145–155.
10. Bensaïd D. Marx for our times. London and New York: Verso, 2002. 392 p.
11. Bensaïd D. Revolutionary strategy today // Notebooks for study and research. 1987. № 4. P. 4–27.
12. Ernest M. Introduction to Karl Marx, Capital, vol. 3, trans. David Fernbach. Harmondsworth: Penguin/NLR, 1981. 1152 p.

13. *Gorz A.* Farewell to the working class, trans. Gillian Handyside and Chris Turner. London: Pluto Press, 1982. 160 p.
14. *Bensaïd D.* Strategy and party. URL: <http://www.internationalviewpoint.org/spip.php?article2198> (дата обращения: 10.08.2015).

Literatura

1. *Lenin V.I.* Velikij pochin // PSS. T. 39. M.: Politizdat, 1970. S. 1–29.
2. *Lukach G.* Istoriya i klassovoe soznanie. Issledovaniya po marksistskoj dialektike. M.: «Logos-Al'tera», 2003. 416 s.
3. *Marks K.* Vosemnadczatoe bryumera Lui Bonaparta // Marks K., E'ngel's F. Soch. 2-e izd. T. 8. M.: Gospolitizdat, 1957. S. 115–217.
4. *Marks K.* Nishheta filosofii // Marks K., E'ngel's F. Soch. 2-e izd. T. 4. M.: Gospolitizdat, 1955. S. 65–185.
5. *Marks K.* Pis'mo k Vejdemejru ot 5 marta 1852 // Soch. 2-e izd. T. 28. M.: Gospolitizdat, 1962. S. 422–428.
6. *Marks K.* E'konomicheskoe-filosofskie rukopisi 1844 goda // Marks K., E'ngel's F. Soch. 2-e izd. T. 42. M.: Politizdat, 1974. S. 41–174.
7. *Marks K., E'ngel's F.* Manifest kommunisticheskoy partii // Marks K., E'ngel's F. Soch. 2-e izd. T. 4. M.: Gospolitizdat, 1955. S. 419–159.
8. *Troczkij L.D.* Predannaya revolyuciya. M.: NII kul'tury' Ministerstva kul'tury' RSFSR, 1991. 256 s.
9. *Bensaïd D.* Hegemony and united front // Strategies of resistance & Who are the trotskyists? London: Resistance books, 2009. P. 145–155.
10. *Bensaïd D.* Marx for our times. London and New York: Verso, 2002. 392 p.
11. *Bensaïd D.* Revolutionary strategy today // Notebooks for study and research. 1987. № 4. P. 4–27.
12. *Ernest M.* Introduction to Karl Marx, Capital, vol. 3, trans. David Fernbach. Harmondsworth: Penguin/NLR, 1981. 1152 p.
13. *Gorz A.* Farewell to the working class, trans. Gillian Handyside and Chris Turner. London: Pluto Press, 1982. 160 p.
14. *Bensaïd D.* Strategy and party. URL: <http://www.internationalviewpoint.org/spip.php?article2198> (дата обращения: 10.08.2015).

M.A. Artemyeva

D. Bensaïd: to the Question about the Revolutionary Class and Its Political Representation

The article considers D. Bensaïd's theory of the historical subject, that is, the revolutionary class. The author analyzes with what characteristics the investigated philosopher endows the classes. She also paid attention to question of political representation of the proletariat. It is considered with what status D. Bensaïd endows party in his writings.

Keywords: class; proletariat; party; class struggle; hegemony; heterogeneity; pluralism; democracy.

**Г.Е. Илюхина,
В.В. Фурсов**

Фестиваль науки на кафедре философии

С 9 по 11 октября 2015 года проходил X Фестиваль науки в городе Москве (V Всероссийский фестиваль науки). В рамках Фестиваля науки в Московском городском педагогическом университете прошло более 30 научно-популярных мероприятий: конференций, семинаров, лекций, литературных и музыкальных гостиных, творческих площадок и круглых столов.

Общеуниверситетская кафедра философии и религиоведения также приняла активное участие в юбилейном событии и провела образовательную игру «Предмет философии». Организаторами мероприятия были доктор философских наук, профессор И.А. Бирич, кандидат социологических наук Г.Е. Илюхина, кандидат философских наук В.В. Фурсов. Участниками стали учащиеся и учителя школы № 306 СВАО города Москвы, бакалавры и магистранты Института гуманитарных наук МГПУ. Заранее были определены цели и задачи философской беседы, проводимой впервые в игровой форме: открыть для юных слушателей «дверь в страну Философию»; опираясь на теоретико-методологические и дидактические принципы программы «Философия для детей»¹ и методики Л.Т. Ретюнских², показать навыки философского мышления, создать атмосферу, способствующую развитию ответственности за свои мысли и слова.

Раздел философских наук по праву можно считать одним из самых трудоемких для преподавания. Это связано с особенностями предмета, основные требования которого — привить обучающимся философское мышление. В то же время, являясь предметом мировоззренческим, он предполагает наличие у обучающихся широкой эрудиции, умения анализировать, сопоставлять, классифицировать и делать обобщения. Все эти качества в процессе обучения философским наукам развиваются не сразу, необходима долгая и кропотливая работа и, конечно же, наличие определенных способностей у студентов,

¹ Философия для детей. М.: Канон+2005. 463 с.

² Ретюнских Л.Т. «Школа Сократа»: философские игры десять лет спустя. М.: НПО «МОДЭК», 2003. 208 с. (Серия «Библиотека студента».)

не говоря об их интересе к занятиям и мотивации. Выпускник педагогического вуза, специализирующийся на философии, должен не только иметь широкую эрудицию и философский склад ума, но и способность привить все вышеуказанные качества следующему поколению учащихся.

Все это означает, что в процессе преподавания философии в педагогическом вузе необходимо использовать инновационные формы обучения, новые и эффективные дидактические методики, позволяющие повысить эффективность усвоения материала и развить когнитивные способности учеников³. Например, игровые формы. Методика преподавания предметов в игровой форме не является принципиально новой, но эффективность ее общеизвестна. Однако в практике вузовского преподавания используется она почему-то недостаточно часто.

Игра представляет собой особую форму коммуникации. В игре в какой-то степени стирается грань между учителем и учеником, образуется совершенно другое психологическое пространство — пространство единого действия, пространство синергии⁴. Игра снимает многие барьеры, которые мешают ученику всецело отдаться изучению предмета, погрузиться в его атмосферу, свободно мыслить, творить, выдумывать, пробовать.

Именно поэтому феномен игры привлекает внимание философов, педагогов, психологов, социологов. Исследованию игры и как феномена, и как метода посвящено достаточное количество научных работ. Игра имеет собственное бытие, проявляясь в культуре, истории, религии. Ее сущность имеет множество проявлений в деятельности живых существ. Игра свойственна природе, свойственна жизни, свойственна сознанию во всех его формах и проявлениях. Платон, Г. Гегель, З. Фрейд, Й. Хэйзинга, Ф. Шиллер, Е. Финк, Г. Гадамер, Л. Кэррол — вот далеко не полный список философов и мыслителей, которые посвятили свои исследования феномену игры.

В самой человеческой природе заложена потребность игры. Игра — это детерминанта детства, того периода развития живого существа, в котором обучение является главенствующим психологическим процессом, и соответственно, весь вектор индивидуального бытия направлен на познание. Задачи педагогики и педагогической психологии как таковой нацелены на то, чтобы активировать в учащихся процесс познания, и в этом смысле игра и есть тот ключ, посредством которого у взрослого и у ребенка возникает контакт.

Игра, используемая в процессе обучения, вновь открывает в нас ребенка, готового к познанию всего и вся, она является тем дидактическим ключом, тем инструментом, посредством которого можно наиболее доходчиво донести до ученика достаточно сложный для восприятия и понимания материал, активизируя его мышление и побуждая к творческому осмыслению представляемого в игровой

³ Фурсов В.В. Социально-управленческий мониторинг в системе подготовки педагогических кадров. [Журнал]. М.: СГУ, 2010. № 4. С. 91 – 95.

⁴ Фурсов В.В. Образование как когнитивная система. Синергетический подход // Дистанционное и виртуальное обучение. М.: СГУ, 2015. № 10 (100). С. 117–127.

форме предмета, в том числе и философию. Каждый ребенок — философ по натуре; он имеет потребность творческого осмысления бытия, поскольку формирует свое мировоззрение активно и творчески. В этом причина, по которой философия так хорошо постигается в игровой форме.

Но вернемся к Фестивалю науки. Мы предложили нашим гостям не только викторину, но и для чтения и осмысления тексты великих мыслителей разных эпох. Открыл встречу Совет Мудрейших, в который вошли доктор философских наук, кандидат философских наук и бакалавр философии. Гости разделились на две команды, которые назвали себя «Сократусы» и «Пифагорийцы». Объявили условия игры: проявлять активность, ясно мыслить и свободно выражать свои мысли.

«Сократусы» и «пифагорийцы», с интересом отвечая на вопросы викторины «Все о языке», выяснили, какие источники питают наш мудрый язык, придя к выводу, что язык — это голос нашего сознания. Рассуждая о понятии «философия», участники игры познакомились с легендой о происхождении этого слова, связанного с личностью Пифагора, задумались над словами апостола Павла о любви, а затем плавно перешли к дискуссионной сессии, к размышлениям и анализу философских текстов. Участникам для осмысления были предложены высказывания Конфуция, Аристотеля, Платона, Сократа, притчи Леонардо да Винчи.

Комментарии гостей были красноречивы, оригинальны, а порой и по-взрослому мудры.

Известную фразу Джона Локка «Язык для классической философии — это зеркало рассудка» одна из участниц беседы объяснила так: «Философия — это основа всего. Философия помогает мыслить глобально. Философия помогает нам становиться лучше как личности. Она отражает наш внутренний мир. Поэтому она — зеркало нашего рассудка, отражающее наш внутренний мир. Заниматься философией — это совершенствовать свой внутренний мир» (Анна, 19 лет, бакалавр).

Свое понимание известной мысли Сократа «Высшая мудрость — различать добро и зло» студентка Настя изложила так: «Между понятиями добра и зла есть огромная пропасть. Чем старше мы становимся, тем более размыта грань между добром и злом. Любой поступок можно рассмотреть с разных сторон. Даже Священное Писание трактуют по-разному. Даже многие кровопролитные войны велись из соображений любви и добра» (Анастасия, 21 год).

Одна из школьниц, несмотря на свой юный возраст, попыталась дать философское объяснение фразе «Хороший человек — тот, кто способен платить другому человеку добром»: «Я думаю, что нельзя считать себя хорошим человеком, если ты не совершал добро по отношению к другим людям. Хороший человек вряд ли сможет ответить злом на зло, ведь для хорошего человека нет понятия «ответить злом на зло» Для него есть понятие «платить добром» (Татьяна, 12 лет).

Гости с большим энтузиазмом анализировали философские тексты, старались красноречиво и ясно формулировать свои мысли и с интересом слушали

комментарии других. Завершением встречи стало творческое задание — создать словесный или карандашный портрет философа. Из рисунков сразу же организовалась выставка, из словесных — возник диалог.

«Философами не становятся, ими рождаются. Врожденное стремление к поиску истины, постоянный поиск ответов на вопросы, сомнения всегда и во всем — вот черты, присущие философу» (Анна, 19 лет, бакалавр).

«Философ — человек, в первую очередь, мудрый».

«Мудрый человек — глубоко нравственный, человек, четко разделяющий добро и зло. Человек, осознающий главенствующую роль добра в жизни людей».

«Философ — человек справедливый, открытый для постоянного самосовершенствования. Цель философа — совершенствование не только себя, но и окружающего мира, людей».

«Философ — человек, свободный от пороков, он должен выступать проповедником гуманизма и толерантности. Человек, не следующий за судьбой, а выступающий ее преобразователем. Тот, кто направляет свою мудрость в русло гуманизма» (Мария, 18 лет, бакалавр).

Всем запомнился словесный портрет философа в форме вольного стиха, который продекламировала ученица 10 класса (Виктория, 16 лет)

Чтобы человеку стать философом,
 Надо быть, возможно, гением.
 Быть чувствительным и мудрым,
 И мысли быть способным воплощать в слова.
 Совсем не важно — стар ты или млад,
 Чтобы познать все тайны и глубины философии.
 Ведь главное — быть просто человеком
 И подходить с душой ко всем вопросам!

В отзывах на нашу встречу можно было услышать следующее:

«Я сегодня узнала много нового об известных философах, их учениях. Особенно интересными были творческие задания. Если будет возможно, то я обязательно снова приду на кафедру философии» (Настя, 21 год).

«Я сегодня впервые узнала о том, что Леонардо да Винчи писал притчи. Мне очень понравилось комментировать философские тексты» (Маша, 18 лет).

«Я сегодня понял, что такое философия и чем она занимается. Особенно понравилось рисовать портрет философа. Хочу в следующий раз поговорить об Аристотеле» (Дима, 12 лет).

«Мое пожелание ведущим — почаще проводить с нами такие встречи» (Аня, 12 лет).

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что организаторам круглого стола удалось заинтересовать своих гостей предметом философии, побудить их к собственному поиску истины, дать им импульс к развитию доброты и ясномыслия; вовлекая в творческий процесс самостоятельного

анализа философских текстов, к развитию «мудроречия» и красноречия, а также пробудить в них желание участвовать в будущем в философских встречах и диалогах.

Таким образом, преподавание философии в игровой форме является эффективной инновационной методикой и с дидактической точки зрения позволяет достигнуть хороших результатов в усвоении предмета философии. Такая методика преподавания одинаково позитивно воспринимается обучающимися различных возрастных категорий и различных уровней образования. Активно проявляются интерес и мотивация к занятиям, повышается степень усвоения учебного материала, развивается творческое и логическое мышление. Занятия в игровой форме воспринимаются учениками очень позитивно, после таких занятий долгое время сохраняется творческий и интеллектуальный подъем.

**АВТОРЫ «ВЕСТНИКА МГПУ»,
СЕРИЯ «ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ»,
2015, № 4 (16)**

Артемьева Мария Александровна — аспирант общеуниверситетской кафедры философии и религиоведения МГПУ (E-mail: artemeva.m@gmail.com).

Бессонов Борис Николаевич — заведующий общеуниверситетской кафедрой философии и религиоведения МГПУ, профессор, доктор философских наук (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Громова Алла Витальевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы ИГН МГПУ (E-mail: gromovaav@mail.ru).

Иванова Кристина Владимировна — аспирант кафедры русской литературы ИГН МГПУ (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Илюхина Галина Егоровна — кандидат социологических наук, методист общеуниверситетской кафедры философии и религиоведения МГПУ (E-mail: iluhinag@mail.ru).

Косилова Елена Владимировна — кандидат философских наук, доцент философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (E-mail: implicatio@yandex.ru).

Кутеева Неля Эдуардовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ (E-mail: n_kuteeva@mail.ru).

Мурзак Ирина Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ИГН МГПУ (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Попович Юлия Николаевна — аспирант общеуниверситетской кафедры философии и религиоведения МГПУ (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Фурсов Валентин Владимирович — кандидат философских наук, специалист отдела интеграции и науки МГПУ (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Чёрненькая Светлана Васильевна — кандидат философских наук, доцент общеуниверситетской кафедры философии и религиоведения МГПУ (E-mail: schernenkaja@yandex.ru).

Черноземова Елена Николаевна — доктор филологических наук, Московский педагогический государственный университет (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Шлемова Наталья Анатольевна — кандидат философских наук, доцент общеуниверситетской кафедры философии и религиоведения МГПУ (E-mail: shlemovana@mail.ru).

**«MCU Vestnik» / Authors,
Series «Philosophical Sciences», 2015, № 4 (16)**

Artemyeva Maria Alexandrovna — postgraduate of university-wide department of Philosophy and Religious Studies of Moscow City University (E-mail: artemeva.m@gmail.com).

Bessonov Boris Nikolayevich — Head of university-wide departments of Philosophy and Religious Studies, Moscow City University, Professor, Doctor of Philosophy (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Gromova Alla Vitalevna — Doctor of philology, docent, professor of department of Russian literature IHS MCU (E-mail: gromovaav@mail.ru).

Ivanova Christina Vladimirovna — postgraduate student of department of Russian Literature, IHS MCU (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Ilyukhina Galina Egorovna — Ph.D. (Sociology), Methodologist of university-wide Department of Philosophy and Religious Studies, MCU (E-mail: iluhinag@mail.ru).

Kosilova Elena Vladimirovna — Ph.D. (Philosophy), docent of philosophical faculty of M.V.Lomonosov Moscow State University (E-mail: implicatio@yandex.ru).

Kuteeva Nellya Eduardovna — Ph.D. (Philology), docent of department of Russian Literature IHS MCU (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Murzak Irina Ivanovna — Ph.D. (Philology), docent of department of Russian Literature IHS MCU (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Popovich Julia Nikolaevna — postgraduate of university-wide department of Philosophy and Religious Studies, MCU (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Fursov Valentin Vladimirovich — Ph.D. (Philosophy), specialist of the department of integration and science, MCU (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Chyornenkaya Svetlana Vasilievna — Ph.D. (Philosophy), docent of university-wide departments of Philosophy and Religious Studies, MCU (E-mail: schernenkaja@yandex.ru).

Chernozemova Elena Nikolaevna — Doctor of Philology, Moscow State Pedagogical University (E-mail: philos-mgpu@mail.ru).

Shlemova Natalia Anatolievna — Ph.D. (Philosophy), docent of university-wide departments of Philosophy and Religious Studies, MCU (E-mail: shlemovana@mail.ru).

Требования к оформлению статей

Уважаемые авторы!

В нашем журнале публикуются как оригинальные, так и обзорные статьи по философским наукам.

Журнал адресован научно-педагогическим работникам, педагогам высших и средних учебных заведений, учителям школ, аспирантам, соискателям ученой степени и студентам — всем, кто интересуется вопросами философского осмысления истории человечества и цивилизации, современной жизни общества, сущности человека в свете его творческой деятельности, проблемами устойчивого развития мира в эпоху глобализации и экологического кризиса, участия человека в судьбе планеты.

Редакция просит вас при подготовке материалов, предназначенных для публикации в «Вестнике», руководствоваться требованиями Редакционно-издательского совета МГПУ к оформлению научной литературы.

1. Шрифт Times New Roman, 14 кегль, межстрочный интервал 1,5, поля: верхнее, нижнее и левое — по 20 мм, правое 10 мм. Объем статьи, включая список литературы и постраничные сноски, не должен превышать 18–20 тыс. печатных знаков (0,4–0,5 а.л.). Рисунки должны выполняться в графических редакторах. Графики, схемы, таблицы нельзя сканировать.

2. Инициалы и фамилия автора набираются полужирным шрифтом в начале статьи слева, заголовок — посередине полужирным шрифтом.

3. В начале статьи после названия помещаются аннотация на русском языке (не более 500 печатных знаков) и ключевые слова и словосочетания (не более 5), разделяют их точкой с запятой.

4. Статья снабжается затекстовыми ссылками, оформленными в соответствии с требованиями ГОСТ 7.05–2008 «Библиографическая ссылка» на русском и английском языках.

5. Ссылки на издания из пристатейного списка, в том числе на интернет-ресурсы и архивные документы, даются в тексте в квадратных скобках: [З: с. 147], по образцам, приведенным в ГОСТ Р 7.0.5 – 2008 «Библиографическая ссылка».

6. В конце статьи (после списка литературы) указываются название статьи, автор, аннотация (Resume) и ключевые слова (Keywords) на английском языке.

7. Рукопись подается в редакцию журнала в установленные сроки на электронном и бумажном носителях.

8. К рукописи прилагаются сведения об авторе (ФИО, ученая степень, звание, должность, место работы, электронный или почтовый адрес для контактов) на русском и английском языках.

9. В случае несоблюдения какого-либо из перечисленных требований автор обязан внести необходимые изменения в рукопись в пределах срока, установленного для ее доработки.

Более подробно о требованиях к оформлению рукописи можно узнать на сайте www.mgpi.ru в разделе «Документы» издательского отдела Научно-информационного издательского центра МГПУ.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

По вопросам публикации статей в журнале «Вестник МГПУ» серии «Философские науки» предлагаем обращаться к составителю — заместителю главного редактора *Бирич Инне Алексеевне*.

Телефон редакции (499) 181-66-29. E-mail: philos-mgpi@mail.ru.

Вестник МГПУ
Журнал Московского городского педагогического университета
Серия «Философские науки»
2015, № 4 (16)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:
ПИ № ФС77-62498 от 27 июля 2015 г.

Главный редактор:
доктор философских наук, профессор *Б.Н. Бессонов*

Главный редактор выпуска:
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник *Т.П. Веденева*

Редактор:

В.П. Бармин

Корректор:

К.М. Музамилова

Перевод на английский язык:

А.С. Джанумов

Техническое редактирование и верстка:

О.Г. Арефьева

Научно-информационный издательский центр ГАОУ ВО МГПУ:
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4.
Телефон: 8-499-181-50-36. E-mail: Vestnik@mgpu.ru

Подписано в печать: 21.12.2015 г. Формат 70 × 108 ¹/₁₆.

Бумага офсетная.

Объем 6,5 усл. печ. л. Тираж 1000 экз.