

*Т. В. Шоломова*

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ЗАЩИТНЫЙ МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРЫ И ГУМАНИТАРНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

(Статья подготовлена при поддержке ФАО АВИЦП.2009-10.

Проект 2.2.2.4/2101 «Методология исследования социокультурных феноменов: научно-методическое обеспечение подготовки научных кадров гуманитарного профиля»)

*С течением времен при перемещении из одной национальной культуры в другую и из одного социального слоя в другой художественное произведение подвергается интерпретации. Это происходит по разным причинам — от неполной сохранности произведения до принципиально иных духовных запросов представителей другой культуры. Цель статьи — показать, что потребность в интерпретации является не только следствием «неправильного понимания» или недостаточной эстетической развитости «реципиентов», но и защитным механизмом, технологией, при помощи которой любая культура оберегает свою уникальность и сопротивляется посторонним влияниям.*

**Ключевые слова:** гуманитарные технологии, эстетика, эстетическое восприятие, интерпретация, культура.

*T. Sholomova*

### INTERPRETATION AS A PROTECTIVE MECHANISM OF CULTURE AND A TECHNOLOGY OF HUMANITIES

*In the course of time, with movement from one national culture to another and from one social stratum to another, a work of fiction undergoes interpretation. This happens due to various reasons — from failure to be kept fully intact to principally other spiritual demands of representatives of another culture. The purpose of the paper is to show that the need in interpretation is not only the consequence of “incorrect understanding” or insufficient aesthetic development of “recipients”, but also a protective mechanism, a technology with the help of which any culture gains its originality and resists outside influences.*

**Keywords:** technologies of humanities, aesthetics, aesthetic perception, culture.

Гуманитарные технологии занимают все большее место в жизни общества. Каким же образом они работают? Всегда ли мы понимаем, что имеем дело с работающей гуманитарной технологией? Или она способна

работать, не привлекая к себе внимания, оставаясь скрытой, но необычайно действенной?

Одной из таких неявно работающих технологий можно назвать интерпретацию

художественных произведений. Формально практики общения с художественным произведением направлены на как можно более полное понимание авторского замысла (таков, например, школьный курс литературы), но в действительности истолкование, нередко очень далекое от первоначального замысла, оказывается более жизнеспособным и более важным. Можно предположить, что интерпретация есть не просто способ приспособления не вполне постигаемого смысла к собственному уровню понимания, но технология, противодействующая посторонним влияниям, защитный механизм культуры.

С. Лем определил технологии как «...обусловленные состоянием знаний и общественной эффективностью способы достижения целей, поставленных обществом, в том числе и таких, которые никто, приступая к делу, не имел в виду» [8, с. 22]. Причем к «целям, которые никто не имел в виду» могут привести технологии любой разновидности — как физические (работающие с физическим пространством — временем, объективными смыслами, вещественными результатами производства, задающими пространство «возможного будущего»), так и гуманитарные (соотнесенные с информационным пространством, внутренним временем, субъективными смыслами, управляющими «вероятностями реализации тех или иных версий этого будущего» [13, с. 667]). Интерпретация, таким образом, есть технология управления субъективными смыслами в пределах информационного пространства, направленная на сохранение собственной культурной идентичности.

Среди правил, созданных на основе «законов Мерфи» (по-русски — «законов подлости»), есть такое: «Если распоряжение может быть понято неправильно, оно, как правило, именно так и понимается». Оказавшись за пределами фольклора, мы очень быстро обнаруживаем, что «неправильно» понимается практически все. Сколько бы ни твердили о необходимости правильного понимания, возникающие по ходу искажения

смысла обнаруживаются постоянно, становятся предметом изучения психологов, специалистов по коммуникациям\*. Только эстетическая теория еще пытается устоять на прежних позициях: с одной стороны, непременно нужно понять, что именно хотел сказать автор; с другой стороны, известно, что автор и сам не до конца осознает смысл своего творения; но когда «реципиент» (человек, воспринимающий произведение искусства) оказывается не в состоянии расшифровать чуждый ему художественный код, то ответственность за это возлагается исключительно на него самого. Следы этой «возложенной ответственности» обнаруживаются в культуре повсеместно: от высказывания Диона Хризостома о Гомере, который «и юноше, и зрелому старцу, и мужу столько дает, сколько кто может унести», и до анекдота про Фаину Раневскую, сказавшую, что «Сикстинская мадонна» существует уже так давно, что сама выбирает, на кого производить впечатление.

Возможно, первым, кто смягчился в отношении незадачливого реципиента, да и то лишь слегка, был И.-И. Винкельман, воспринявший слова Никомаха по поводу Елены Зевксиса: «Возьми мои глаза, — сказал он одному невежде, корившему эту картину, — и она покажется тебе богиней» [3, с. 87]. Так впервые эстетическая мысль признала существование разницы воспринимающих глаз, а не только безусловность авторской воли. В последнее время стремительно наступающая демократизация культуры («омассовление») заставляет и эстетическую теорию принять во внимание неизбежность искажений (понятно, что крайним ее выражением будет «Смерть автора» Р. Барта. Вследствие совершенной очевидности в данной статье она рассматриваться не будет).

Такова, например, теория «каналов восприятия» У. Эко, который пишет, что произведение, так нравившееся нам в юные годы, в зрелости может оставить нас равнодушными, а потом вдруг понравиться снова.

Сходный процесс можно наблюдать при смене поколений — одни из них сходят по автору или произведению с ума, другие остаются холодны. Собственно, Эко описывает то, что А. С. Пушкин сформулировал как «разницу между идеалами бабушек и внуков», мотивируя возникновение этой разницы тем, что «произведение, как определенная организация эстетических стимулов, было обращено к другому восприятию, которого сейчас у нас нет <...> ...форма, родившаяся в одной культурной среде, в другой оказывается бесполезной, ее стимулы сохраняют реферативную и суггестивную способность для людей иной эпохи, но уже не для нас. В этом случае мы оказываемся вовлеченными в самые широкие перемены вкуса и культуры вообще: наступает утрата конгенности произведения и человека, его воспринимающего, которая нередко характеризует культурную эпоху и заставляет писать критические главы, посвященные “судьбе такого-то произведения”» [17, с. 92–93].

Таким образом, Эко признал, что коллективное сознание, как и индивидуальное, способно в разные периоды реагировать на разные художественные идеи, но не дал объяснения, почему так происходит. Уже одно деление достоверности эстетических суждений человечества на суждения «современников» (которые практически всегда ошибаются, потому что осыпают цветами могилу Надсона, но игнорируют живого Фета) и «потомков» (которые почти всегда правы, и если кто-нибудь из авторов и бывает забыт, то «несправедливо») приводит к тому, что, являясь одновременно и чьими-либо потомками и чьими-либо современниками, мы бываем одновременно как потомки в художественном отношении безусловно правы, а как современники — искренне заблуждаемся. Можно даже сказать, что людям обычно не хватает смелости в суждениях о современном искусстве, и большая часть обыкновенно сходится на том, что современное искусство уступает искусству прошлого.

У интерпретации есть несколько причин. Первая вынужденно возникает с течением времени. Многие ценимые нами шедевры прошлого в момент создания выглядели не так, как мы привыкли, для современников автора означали не то, что для нас; да и смысл несли абсолютно другой. Так, «Прометей прикованный» Эсхила вызвал восторженную реакцию в Новое время во многом потому, что не сохранились другие части трилогии\*\*. «Венера Милосская» также в действительности является не совсем тем произведением искусства, каковым мы ее привыкли считать. К. Кларк писал о труднообъяснимой популярности этой статуи среди народа, превратившей ее, наконец, в «товарный знак красоты». Он указал на то, что «“Венера Милосская” получила часть своей славы благодаря случаю: до 1893 года, пока Фуртвенглер не подверг ее более строгому анализу, она считалась оригиналом V века до н. э. и единственной свободно стоящей женской статуей с головой, сохранившейся от той великой эпохи. <...> Ее автор не только использовал изобретения своего собственного времени, но сознательно пытался придать ей вид произведения V века. <...>

Даже сейчас, когда мы понимаем, что она не является созданием героической эпохи Фидия <...>, она остается воплощением одного из самых великолепных физических идеалов человечества и благороднейшим опровержением расхожего мнения современных критиков, будто произведение искусства должно “выражать свою эпоху”» [6, с. 109–110].

Но, быть может, еще лучше, чем суждения Кларка, о разрыве между нашим представлением о «Венере Милосской» и тем авторским замыслом, который когда-то был в ней заключен, свидетельствует очень настойчивое современное требование воспринимать ее как фрагмент с категорическим требованием не пытаться его завершить. Пожелание «Ты еще руки ей приделай!» стало синонимом дурного вкуса, хотя изна-

чально она была с руками, и даже примерно известно, как они располагались.

Интерпретации произведение искусства подвергается также при перемещении из культуры в культуру. Историки литературы уже давно обратили внимание на то, что Западная Европа заинтересовалась великим русским писателем Л. Н. Толстым не после выхода в свет «Войны и мира» (которым первоначально заинтересовался только Г. Флобер), а в середине 1880-х годов, когда стало известно о его противостоянии с русской православной церковью, когда широко распространились слухи о причудах (граф, который сам тачает сапоги, сам пашет и т. д.), стало известно о его нападках на христианство [7, с. 27].

Другой пример — роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», мировая слава которого так дорого стоила автору и так долго препятствовала самому произведению быть прочитанным на родине. Но в чем конкретно состояла эта «мировая слава», какую приняла форму? А экранизации 1965 г. (реж. Д. Лин), в которой русские передают друг другу по наследству балалайки, а также в особом стиле одежды *a la russe* (в книге А. Васильева «Этюды о моде и стиле» помещена фотография «певицы кабаре Людмилы Лопато в шубе и шапке из рыси в стиле “Доктор Живаго” работы дома “Кристиан Диор”. Париж. Начало 1970-х годов») [2, вкладка]. Это мы думаем, что низверглось царство, что Россия рушилась и человеческая жизнь — вместе с ней; что остальной мир, читая роман, сопереживал трагедии революции и Гражданской войны; что Пастернак пострадал и отказался от Нобелевской премии совершенно напрасно. А весь остальной мир прочитал книгу и посмотрел фильм о любви в революционной обстановке, в мехах на фоне бескрайних заснеженных просторов и остался в убеждении, что это и есть настоящий русский классический роман.

Нечто подобное повторилось не так давно на другом художественно-историческом материале. Это сериал С. Бондарчука «Тихий Дон», снимавшийся в Италии в начале 1990-х годов, когда «итальянский продюсер скорее всего просчитал, что на волне кратковременного интереса к перестраиваемому русским Западом востребует душещипательную “love story” из жизни диковатых “казачков” на фоне масштабных батальных сцен, которыми особенно славился Сергей Бондарчук» [14]. Телекритику И. Петровской откровенно обидно, что «трагедия донского казачества», да что там — всего народа — совершенно игнорируется западной публикой еще на стадии работы с материалом, а из всех перипетий востребован оказывается только «этнографический адюльтер». Должны ли такие случаи искаженного понимания становиться предметом особой обиды, трудно сказать. В любом случае, наша отечественная культура в долгу не остается и также демонстрирует нежелание вдумчиво анализировать инородные художественные достижения. Так, роман М. Митчел «Унесенные ветром» с ходу относят к категории «женского романа» [10, с. 274] исключительно на том основании, что он написан женщиной.

Произведение подвергается интерпретации и при движении вниз по социальным слоям. Разбирая вопрос об образе А. С. Пушкина и его творчестве в русском фольклоре XX в., специалисты были вынуждены констатировать следующее: сказки Пушкина в народном сознании заместили народные сюжеты, на которые опирался сам Пушкин. Хотя вопрос о «народности» сюжетов сказок Пушкина также может быть подвергнут сомнению, что уже неоднократно проделывали многочисленные исследователи творчества Пушкина, находя первоисточники у братьев Гримм или В. Ирвинга [15, с. 91–92]. Сомнению подвергается также легендарное влияние Арины Родионовны; высказывается предположение, что сказки мальчику Саше рассказывала бабушка М. А. Ган-

нибал, хорошо знакомая с современной европейской литературой [15, с. 94]. Среди русского фольклора XX в. встречаются не только сказки, перешедшие туда благодаря Пушкину, но и его прозаические произведения, например «Барышня-крестьянка», с разной степенью искаженности [5, с. 288–289]. М. Н. Виролайнен воспроизводит записанный в 1983 году «рассказ старухи, явно наслышанной о сюжете «Русалки»»: «Пушкина глядеть приехали? А что в ем хорошего, в вашем Пушкине? Я вам вот что, девки, скажу: повесить его мало! Привязать за руки, за ноги к осинам, да отпустить — вот как с им надо! Вот вы, девки, не знаете, а стояла тут раньше мельница, и жил мельник, и была у него дочка-красавица. А Пушкин-то ваш, как приехал сюда — ну за ей бегать. Бегал, бегал... Обрюхатил девку да и бросил. А она со сраму-то взяла да утопилась — там, в озере. Вот как оно было...» (запись Е. Г. Потаповой) [4, с. 340]. Таков народный ответ на попытку поэта «чувства добрые» лирой пробудить.

Эволюция образа Пушкина и его произведений в народном сознании хорошо демонстрирует всю иллюзорность упований на просвещение народа, сформулированных, например, Н. Некрасовым как некий далеко отстоящий во времени культурный идеал: «...придет ли времечко, / Когда (приди, желанное!..) <...>/ Когда мужик не Блюхера / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя с базара понесет?» [12, с. 35]. Странникам идеи просвещения народа обычно кажется, что непосредственное общение народа с элитарной культурой создаст, наконец, ситуацию единственно правильного эстетического понимания, которое будет способствовать всеобщему благу, нравственному и социальному прогрессу и процветанию.

Хотя Толстой, как известно, не стал ждать, пока народное сознание просветится. Заметив, что высокая культура непонятна простому народу, он решил не народ дотягивать до ее уровня, а культуру низвести до

уровня народного понимания. Его готовность писать произведения с упрощенным сюжетом, упрощенным языком, для того чтобы искажения заложенного смысла были минимальны, нашла себе союзника в лице книгоиздателя И. Сытина, имевшего три класса образования, писавшего с ошибками, но преуспевшего в деле издания нужной и популярной среди народа печатной продукции, от отрывных календарей до букварей. Возможно, как раз близость собственного уровня грамотности народному уровню более всего ему и помогла — ему проще всех прочих «просветителей» было встать на позиции просвещаемого мужика.

Только за первые четыре года существования издательство «Посредник» выпустило 12 миллионов экземпляров книг — произведения самого Л. Толстого, В. Гаршина, В. Короленко, Н. Лескова и др. с иллюстрациями И. Репина, В. Сурикова, А. Кившенко [9, с. 301]. Брошюры эти стоили дешево (2 коп. за 3 шт.), очень нравились читателям. Насколько точно читатели понимали смысл прочитанного — неизвестно и останется одной из тайн отечественной культуры. Так же, как тайной остается истинный плод этого просвещения, задуманного как процесс с минимумом искажений.

У Аверченко есть рассказ «Былое» (впервые опубликован в 1910 г. под названием «Русские в 1962 году»). В нем крестьянские дети умеют пользоваться носовым платком, а русские крестьянки рассуждают о тенденциозности Толстого и Достоевского и читают Мопассана «Бель ами», и всюду электрическое освещение и автомобили, даже на пустынной заснеженной дороге. Возможно, итог народного просвещения понимался примерно так; возможно — как нравственный прогресс без особого изменения бытовых условий. Важно, что ни в каком виде этот прогресс не состоялся, ибо в очередной раз обществом были достигнуты цели, «которых первоначально никто не имел в виду».

Смысл и значение искажений, возникающих вследствие интерпретации, в том, что всякая культура таким образом защищается от влияния другой, переводя реалии чужого культурного явления на родной язык. Даже для описания чужой национальной истории в русском языке есть свои слова, свои термины и т. д., и если их изменить при переводе, то мы просто не узнаем хорошо известного исторического события\*\*\*. Тем более должно быть адаптировано художественное произведение, даже и шедевр. А может быть, особенно шедевр, потому что, несмотря на бесконечные разговоры об «общечеловеческих ценностях», «страх влияния» в национальном, а не в индивидуальном масштабе обнаруживается в культуре повсеместно и приводит к переводу чужого произведения не только на родной язык, но и на язык родных культурных реалий.

Вероятно, при движении произведения вниз по социальным слоям искажения возникают по той же самой причине: культура низов защищается от культуры верхов, пытается отстоять свою идентичность. Культура высшего социального слоя понимает свое влияние на другие социальные слои исключительно как благотворное, насаждает и культивирует сама себя. И она же чрезвычайно болезненно реагирует, когда некое явление действительно приживается

несколькими социальными ступенями ниже: его тут же начинают описывать как «опошленное», «вульгаризованное», называют «идеей, попавшей на улицу». Получается, что «просвещение народа», затеваемое как благодетельствование, если и осуществляется, то, в какой бы форме ни осуществлялось, не устраивает затеявшие его «верхи». А народ эти «попытки просвещения» может понимать как культурную экспансию и начинает самыми разнообразными способами противиться ей — от отказа посещать уроки в школе до перевираания смысла художественного текста.

Но это совершенно не означает, что культура низов только пассивно сопротивляется и не пытается, в свою очередь, в каких-либо формах навязывать себя более высоким социальным слоям, которые, в свою очередь, также будут (или не будут) этому влиянию сопротивляться.

Другое дело, что культура низов, на которую воздействуют постоянно, сопротивляется любому влиянию весьма активно — она этому научилась. Что же касается «элитарной» культуры (или культуры социальных верхов), то она, уже осознав «натиск снизу», еще не привыкла бороться. Однако это явление в силу своей сложности требует отдельного рассмотрения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Популярный пример — передача распоряжения о наблюдении солнечного затмения от капитана к солдатам [11, с. 176–177]. В отечественной литературе есть гораздо более ранний, возникший еще до всяких теорий коммуникации аналог: рассказ А. Аверченко «Люди, близкие населению» (из сборника «Гордость нации», 1914 г.), в котором показано, как искажается от одного уровня подчинения к другому мудрая мысль министра внутренних дел о необходимости выискивать и поощрять народные таланты — все заканчивается тем, что «Лафонтены и Мольеры» сидят по «холодным» и «кордегардиям».

\*\* «Историк античной трагедии Поленц [См.: *Max Polenz. Die griechische Tragedie. Leipzig, 1930. S. 76–77*] говорит о том, что “Прометей” Эсхила обязан своей популярностью в Новое время одному случайному обстоятельству: изо всей Эсхиловой трагедии сохранилась средняя часть, где решение колеблется, Прометей прикован по приказу Зевса к скале, но Прометей не признает своего поражения, он прежний мятежник. По всей очевидности, в трилогии Эсхила, остальными частями не дошедшей до нас, все завершалось примирением Зевса и Прометея. Новое время могло восхищаться фрагментом трилогии Эсхила и отвергло бы трилогию в целом, будь она известна ему» [1, с. 45].

\*\*\* С. Г. Тер-Минасова приводит такой пример перевода: Джон Лекленд подписал документ с названием «Магна Карта»; событие трудно идентифицировать, потому что в русском языке для этих англ-

лийских исторических реалий есть следующие обозначения: Иоанн Безземельный подписал Великую хартию вольностей [15, с. 178].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берковский Н. Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 11–47.
2. Васильев А. А. Этюды о моде и стиле. М.: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2009. 560 с.
3. Винкельман И.-И. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Аляудиной / Репринт с изд. 1935 г. М.: Ладомир, 1996. С. 85–133.
4. Виrolайнен М. Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сборник статей / Под ред. М. Н. Виrolайнен. СПб., 1994. С. 321–341.
5. Возвращение в мир молвы. («Барышня-крестьянка» в народных пересказах). Публикация О. Р. Николаева // Легенды и мифы о Пушкине: Сборник статей / Под ред. М. Н. Виrolайнен. СПб., 1994. С. 288–302.
6. Кларк К. Нагота в искусстве / Пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
7. Концевич И. М. Истоки душевной катастрофы Л. Н. Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Изд-во «Отчий дом». 1995.
8. Лем С. Сумма технологий / Пер. с польского. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. 668 с.
9. Лопухина Е. Самые знаменитые меценаты России. М.: Вече, 2003. 384 с.
10. Массовая культура / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Каргалицкая и др. М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. 304 с.
11. Моль А. Социодинамика культуры / Пер. фр. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
12. Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо // Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Л.: Наука, 1982. Т. 5. С. 5–235.
13. Перелегин С. Того, что достаточно для Геродота, недостаточно для Герострата // С. Лем. Сумма технологий. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. С. 643–668.
14. Петровская И. Громкий пиар «Тихого дона» // Известия 17.11.06 (<http://www.izvestia.ru/retrovskaya/article3098496/>)
15. Тен В. Последнее дело Пушкина. СПб.: Издательство И. В. Кириянова, 2009. 408 с.
16. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур: Учеб. пособие. М.: Слово / Slovo, 2008. 344 с.
17. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

### REFERENCES

1. Berkovskij N. Ja. «Romeo i Dzhul'etta», tragedija Shekspira / Literatura i teatr: Stat'i raznyh let. M.: Iskusstvo, 1969. S. 11–47.
2. Vasil'ev A. A. Etjudy o mode i stile. M.: Al'pina non-fikshn; Glagol, 2009. 560 s.
3. Vinkel'man I.-I. Mysli po povodu podrazhanija grecheskim proizvedenijam v zhivopisi i skulpture // Izbrannye proizvedenija i pis'ma. / Per. A. A. Aljavidinoj / Reprint s izd. 1935 g. M.: Ladomir, 1996. S. 85–133.
4. Virolajnen M. N. Kul'turnyj geroj novogo vremeni // Legendy i mify o Pushkine: Sbornik statej / Pod red. M. N. Virolajnen. SPb., 1994. S. 321–341.
5. Vozvrashchenie v mir molvy. («Baryshnja-krest'janka» v narodnyh pereskazah). Publikacija O. R. Nikolaeva // Legendy i mify o Pushkine: Sbornik statej / Pod red. M. N. Virolajnen. SPb., 1994. S. 288–302.
6. Klark K. Nagota v iskusstve / Per. s angl. M. Kurennoj, I. Kytmanovoj, A. Tolstovoj. SPb.: Azbukaklassika, 2004. 480 s.
7. Koncevich I. M. Istoki dushevnoj katastrofy L. N. Tolstogo // Duhovnaja tragedija L'va Tolstogo. Podvor'e Svjato-Troickoj Sergievoj Lavry. Izd-vo «Otchij dom». M., 1995.
8. Lem S. Summa tehnologij / Per. s pol'skogo. M.: ООО «Izdatel'stvo AST»; SPb.: Terra Fantastica, 2002. 668 s.

9. Lopuhina E. Samye znamenitye mecenaty Rossii. M.: Veche, 2003. 384 s.
10. Massovaja kul'tura / K. Z. Akopjan, A. V. Zaharov, S. Ja. Kargalickaja i dr. M.: Al'fa-M; INFRA-M, 2004. 304 s.
11. Mol' A. Sociodinamika kul'tury / Per. s fr. Izd. 3-e. M.: Izdatel'stvo LKI, 2008. 416 s.
12. Nekrasov N. A. Komu na Rusi zhit' horosho / Polnoe sobranie sochinenij i pisem v pjatnadcati tomah. T. 5. L.: Nauka, 1982. S. 5–235.
13. Pereslegin S. Togo, chto dostatochno dlja Gerodota, nedostatochno dlja Gerostrata // Lem S. Summa tehnologij. M.: ООО «Izdatel'stvo AST»; SPb: Terra Fantastica, 2002. S. 643–668.
14. Petrovskaja I. Gromkij piar «Tihogo dona» // Izvestija 17.11.06 (<http://www.izvestia.ru/petrovskaya/article3098496/>)
15. Ten V. Poslednee delo Pushkina. SPb.: Izdatel'stvo I. V. Kir'janova, 2009. 408 s.
16. Ter-Minasova S. G. Vojna i mir jazykov i kul'tur: Ucheb. posobie. M.: Slovo / Slovo, 2008. 344 s.
17. JEko U. Otkrytoe proizvedenie. SPb.: Akademicheskij proekt, 2004. 384 s.

*A. Ю. Дорский*

### ЭСТЕТИКА ВЛАСТИ: О ЯЗЫКЕ ОПИСАНИЯ

*Политическая власть описывается в категориях классической эстетики. Утверждается адекватность этих категорий природе власти. Достижение властью своего полного выражения показывается как переход от красивого к комическому.*

**Ключевые слова:** власть, эстетика, красота, возвышенное, трагическое, комическое.

*A. Dorskii*

### AESTHETICS OF POWER: ABOUT DESCRIPTION LANGUAGE

*The political power is described in categories of a classical esthetics. Adequacy of these categories to the nature of power are confirmed. Achieving by the power its full expression is shown as a transition from beautiful to comic.*

**Keywords:** power, aesthetics, beauty, sublime, tragic, comical.

Вряд ли возможно определить, кто и когда впервые сделал власть объектом своей рефлексии. Если вслед за Диогеном Лаэртским признать Фалеса первым философом, то уже у него мы обнаружим слова о власти: «Сильнее всего неизбежность, ибо она властвует всем» [11, с. 65], хотя в отношении политической власти Фалес был скорее практиком, чем теоретиком. Наши исследования [12; 13] показали, что в текстах «осевого времени» осуществление власти в социуме понимается прежде всего эстетически. В дальнейшем на протяжении столетий вплоть до конца XIX в. эстетические мотивы в философии власти ослабевают с тем, чтобы потом зазвучать с новой — много-

кратно умноженной — силой. Внимание мыслителей к эстетике власти привлек, пожалуй, Ницше, но некоторые политики к тому времени уже едва ли не отождествляли свое занятие с искусством. Так, Наполеон, давая наставления актеру Тальма, писал: «Вокруг меня обманутое честолюбие, пылкое соперничество, вокруг меня катастрофы, скорбь, скрытая в глубине сердца, горе, прорывающееся наружу. Конечно, все это трагедия, мой дворец полон трагедий, и я сам, конечно, наиболее трагическое лицо нашего времени. Что же, разве мы поднимаем руки кверху?» (цит. по: [28, с. 126]). Как эта реплика далека от Нерона, сожалевшего о погибающем актере и не желавшего при-