

ЮЖНЫЙ ПОЛЮС

Исследования по истории
современной западной
философии

2019
Том 5 (1-2)



Кино|классика

ISSN
2415-8682

О ЖУРНАЛЕ



ЮЖНЫЙ ПОЛЮС

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ФИЛОСОФИИ

2019, Том 5 (1-2)

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

Сетевое издание

spolejournal.ru

Учредитель: ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет»

344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 105/42.

Главный редактор: Андрей Тихонов (Ростов-на-Дону)

Редакционная коллегия: Екатерина Шашлова (Ростов-на-Дону), Всеволод Золотухин (Москва).

Научный совет журнала: Константин Скрипник (Ростов-на-Дону), Елена Золотухина (Ростов-на-Дону), Виталий Куренной (Москва), Марина Вольф (Новосибирск), Андрей Паткуль (Санкт-Петербург), Артем Кротов (Москва), Андрей Майданский (Белгород), Максим Демин (Санкт-Петербург), Андрей Веретенников (Москва), Фредерик Тремблэй (София).

Адрес Научно-исследовательской лаборатории истории современной западной философии ЮФУ и редакции журнала:

344065, г. Ростов-на-Дону, пер. Днепроvский, 116, каб. 209.

Сайт с информацией о журнале и архивом материалов: <http://spolejournal.ru/>

E-mail главного редактора: equilibre2003@yandex.ru

Администратор сайта: Всеволод Широков

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования.

Фото на обложке: Андрей Тихонов

Свидетельство о регистрации: Эл №ФС77-60304 от 29.12.2014 г.

ISSN 2415-8682

СОДЕРЖАНИЕ**КИНО|КЛАССИКА****КЛАССИКА**

- Анастасия Голубинская* Возможны ли универсальные механизмы процессов принятия и производства знания? 4
- Наталья Ладыгина* Современный анализ понятия воображения: классификация воображаемого 13
- Даниил Хмелевской* Влияние Гомера и Орфико-Пифагорейского учения о душе на природу души у Платона 23
- Руслан Французов* Живое божество в диалоге «Тимей» 36

КИНО

- Елена Чичина* «Большой Лебовски» и отечественная кинематографическая культура конца 1990-х годов 49
- Екатерина Курова* Диалектический метод в кино (по теоретическим работам С.М. Эйзенштейна) 59
- Вадим Беда* Философия жизни и творчества Лени Рифеншталь 128

ИССЛЕДОВАНИЯ**ВОЗМОЖНЫ ЛИ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ
ПРОЦЕССОВ ПРИНЯТИЯ И ПРОИЗВОДСТВА ЗНАНИЯ?**

АНАСТАСИЯ ГОЛУБИНСКАЯ

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия)

Кандидат философских наук, научный сотрудник

Контакт: golub@ioo.unn.ru

АННОТАЦИЯ. В современной западной философии большую популярность набирает вопрос о том, как возможны так называемые «региональные эпистемологии», формирующиеся в академических культурах коренных народов. С одной стороны, это является гармоничным следствием преодоления порога классической теории познания и ведёт к идее об универсальности западной интеллектуальной традиции. С другой стороны, границы и проблематика этого направления оказываются размытыми и сомнительными. Большинство из его авторов руководствуется принципом неприменимости западной теории познания к особенностям производства научного знания в индигенных (коренных) культурах. В данной работе предлагается обзор и опыт критического анализа таких теорий, толкования понятия «индигенная эпистемология» и способов артикуляции основных её положений. Обзор литературы, посвящённой поставленной проблематике, позволяет сделать заключение, что существуют определённые свойства «естественной» эпистемологии человека, также называемой «фолк-эпистемология», задающие некоторые универсальные тенденции в разграничении процессов работы со знанием. Однако, возникает вопрос о правомерности использования термина «эпистемология» для описываемых случаев и существующего для них концептуального оформления, на который автор предлагает отрицательный ответ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фолк-эпистемология, народная теория познания, принятие знаний, производство знаний, индигенная эпистемология, индигенная теория познания.

ARE GENERAL MECHANISMS OF PROCESSES OF KNOWLEDGE ACCEPTANCE AND PRODUCTION POSSIBLE?

ANASTASIA V. GOLUBINSKAYA

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia)

Candidate of philosophy (PhD), researcher

Contact: golub@ioo.unn.ru

ABSTRACT. Last years the idea of «regional epistemologies» that are formed in the academic cultures of indigenous peoples are gaining popularity in Western philosophy. On the one hand, this is a harmonious consequence of overcoming the threshold of the classical theory of knowledge. On the other hand, the boundaries and problematization of this direction are blurred and questionable. Most of its authors base their argumentation on the principle of non-applicability of the Western theory of knowledge to the peculiarities of the production and the adoption of knowledge in indigenous cultures. This paper offers a review and the critical analysis of such theories, interpretation of the concept of «indigenous epistemology» and ways of discussing its basic foundation. A review of the literature devoted to this problem allows us to conclude that there are certain properties of «natural» human epistemology, or folk-epistemology, setting some universal trends in distinguishing the processes of working with knowledge. However, there is a question about the validity of using the term «epistemology» for the described cases and the existing conceptual design for them, to which the author offers a negative answer.

KEY WORDS: folk epistemology, folk theory of knowledge, acceptance of knowledge, production of knowledge, indigenous epistemology, indigenous theory of knowledge.

До определённого момента представители разных наук, которые можно объединить в понятии «теории ума», предполагали, что существует познавательная модель, свойственная всем европейцам, если она и может чем-то отличаться от норм, выдвигаемым к логическому рассуждению, то исключительно в силу несовершенства конкретно взятого «ума». Это оставило свои следы: где бы мы не изучали историю науки, философии, искусства, она в значительной мере является историей западной науки, западной философии и западного искусства. С точки зрения такого западного универсализма, мы могли бы посмотреть на человека традиционного общества, а точнее на то, как он выстраивает своё рассуждение и обоснование знания, и решить, что он просто не знаком с логикой, эпистемологией, и потому определённо заблуждается.

Сегодня становится понятно, что такой ход мысли не совсем корректен: несоответствие одной эпистемологической системы другой вовсе не обязательно связано с тем, что одна из них верна, а другая нет. По крайней мере, с позиций, с которых проводится настоящее исследование, с позиций «естественной теории познания», это точно невозможно. В конечном счёте, когда мы выходим за рамки исследований научного мышления и деятельности человека в лаборатории, нам становится не так важно, насколько истинностные суждения соответствуют парадигме, сколько сам механизм, при помощи которого человек способен к истинностным суждениям. Когда мы сравниваем спекулятивные истины разных культур, можно ли основать примат одних способов познания морали, общества, права над другими?

Ложно убеждение о том, что теоретическое мышление – продукт исключительно европейской цивилизации, это вело бы нас к путанице, якобы некоторые культуры знают, а некоторые делают что-то другое, что имеет аналогичную природу, но должно называться иначе, поскольку их метод познания инаков. Истина, так или иначе, закрепляется в каждой культуре. То, как это происходит, является основным интересом индигенной эпистемологии [1, 2, 3].

Индигенная эпистемология объединяет в себе ряд исследований, преимущественно выполняемых представителями индигенных народов либо исследователями из учреждений тех регионов, где вопрос о сохранении культурной идентичности местного населения является приоритетным (Канада, Африка, Океания). Анализ более двух сотен работ по индигенной эпистемологии не дал нам определения самого этого понятия, которым можно было бы исключить следующие абзацы.

Большинство существующих работ по индигенной эпистемологии либо не дают никакого научного определения предмету своего исследования, либо дают определение крайне поверхностное, более подходящее в качестве заметки к дальнейшим словарным практикам. В пример первых приведём такой отрывок: «Индигенная эпистемология – неотъемлемая часть “фалафала”,

дискуссии о которой коренятся в традициях Квара (одного из индигенных сообществ – *прим. авт.*), но не в эпифеномене колонизации западного образования», термин «falafala» автор объясняет как совокупность «культуры, традиций, норм и способов поведения, способов мышления, действия и создания, и, конечно, индигенной эпистемологии» [2, р. 59] Всё, что мы можем понять из этого отрывка – это то, что индигенная эпистемология является частью чего-то большего.

Однако, некоторые оказываются более полезны, например:

– «Индигенная эпистемология – это текучий способ познания, выводимый из взаимодействия с учителями, старшими поколениями посредством рассказывания историй, и каждая история по-новому оживает в нюансах рассказчика» [4, р. 8].

– «Индигенная эпистемология – это система знаний, построенная на отношениях между вещами, а не на самих вещах» [5, р. 76].

– «Индигенная эпистемология – это совокупность стратегий, практик, методов, инструментов, интеллектуальных ресурсов, объяснений, убеждений и ценностей, накопленных с течением времени в конкретной местности, без вмешательства и воздействия внешних гегемонистских сил» [6, р. 1].

Из этих определений можно сделать несколько разумных допущений. Например, следуя за М. Хартом, мы можем допустить, что индигенная эпистемология – часть устной культуры, она построена на устной коммуникации тет-а-тет, в отличие от, например, российской познавательной культуры, привыкшей получать и передавать знания из текстов, написанных шрифтом Times New Roman с полуторным интервалом. Из определения Г. Эмеагуали, одного из более понятных определений индигенной эпистемологии, можно вывести условие изолированности или, правильнее сказать, эндогамности процесса производства знаний. Если представить, что всё нормы в сфере критического мышления и логики действуют только там, где они были открыты, то правом на силлогизм обладали бы исключительно уроженцы Халкидонского полуострова Греции.

Однако, наиболее весомым оказывается анализ индигенной эпистемологии Ансельма Джимоха, доктора философских наук при католической семинарии в Ибадане, Нигерия: «Индигенная эпистемология как нечто, что варьируется от одной социальной среды к другой из-за естественной склонности людей интерпретировать вещи по-разному в зависимости от их происхождения» [7, р. 14]. Автор приводит вразумительные примеры: индигенная рациональность – это «общинное предприятие», не поддающееся измерению методами радикального сомнения или логическим позитивизмом, которые ведут к убеждению, что социокультурные соображения искажают подлинное понимание реальности [7, р. 16]. Позиция Джимоха – позиция раннего социального эпистемолога, начавшего работу с анализа конкретного,

индигенного случая. Его критика направлена на науку как контекстно-независимой процедуры, исключённой из каких-либо культурных и социальных процессов, почти так же, как «социальное обоснование убеждений» Р. Рорти [8] или «коллективную оправданность» А. Голдмана [9].

По крайней мере с точки зрения этого подхода, не существует индигенной эпистемологии, которая не была бы социальной, но существуют социальные эпистемологии, не относящиеся к индигенной. В этом смысле она не представляет ничего иного, чем культурно-специфицированная часть известной исследовательской области. При всех остальных исходных установках вся эта история становится больше похожей на политическую игру, чем на научную дискуссию. Очевидно, было бы странно говорить об индигенной эпистемологии Нижегородской области, хотя количество научных организаций в регионе некотором смысле позволяет пофантазировать об эндогенности. Однако, поскольку теория познания, народного или научного, – это не история культур, не борьба гегемоний и не конкурс на больший вклад в развитие науки, мы не видим причин выводить индигенные исследования познания в автономное философское русло. Это ни в какой степени не принижает её статуса, напротив, позволяет задать ещё один, даже более существенный вопрос, проливающий свет на природу народной эпистемологии: что общего мы можем обнаружить, если мы сравним западные, восточные и индигенные практики?

Универсальные выражения фолк-эпистемических состояний. Мы привыкли делить познание на чувственное, рациональное и духовное, и это деление кажется нам базовым и очевидным. История философии подсказывает нам, что чувственное и рациональное познание теоретически оформилось в философских системах Нового времени. Однако, из этого, разумеется, не следует, что люди предшествующих эпох не различали одно от другого. Чтобы обосновать, что такая трёхчастная система выражения знания является универсальной, проследим их в разных системах: западных, восточных и индигенных.

Начнём с наиболее знакомых оформлений этих мер. Система Аристотеля включает в себя теоретические знания, или знания «что есть» (эпистеме), познаваемые чувственным опытом ремесленные знания, или знания «как делать» (техне) и ситуационные знания для принятия решений, или знания «как быть» (фронезис). Веками позже на их основе вырабатываются термины эмпиризм, рационализм и иррационализм. Индийская философия говорит о знаниях из восприятий, понятий и из «припоминаний» в йоге, о жизненном, умственном и радостном знании в упанишадах, о материальном, сознательном и сверхсознательном в Ведах. В буддизме знание может быть результатом слуха, ума или медитации. В арабской философии, например у Руми, встречается знание, рождённое в голосе, в мысли и в тишине.

Теперь посмотрим на более экзотические примеры. Словарь маори предлагает три способа перевода слово «знание»: *Mōhiotanga*, *Matauranga* и *Māramatanga*. Однако, контексты их применения отличны друг от друга [10]. Первым описывается знание, полученное через ощущения, знания о предметах, познаваемых через зрение или слух (пример словаря: «когда мы узнали, что она мертва, мы выплакали все глаза»). Второе слово используется для знаний, недоступных прямому опыту (пример словаря: «знание прошлого как оружие для борьбы с Пакеха, считавшими Маори невежами»). Третье слово применяется при выражении знания, которое и вовсе невозможно проникнуть опытом, и которое описывается аналогично аристотелевскому термину «фронеzis» (пример словаря: «прозрение, принёсшее знание о новом [лучшем] мире»).

Аналогичный анализ относительно фиджийской языковой и познавательной культуры народов Вугалеи находим у профессора У. Набобо-Баба [11, р. 73]: «знание Вугалеи разделено на три категории, – *kala ka*, *vuku* и *yalomatua*, – хоть и нельзя сказать, что они изолированы друг от друга». Первый термин автор описывает как знание чего-то, связанного с работой и навыками или знать адекватно тому, как это принято в обществе. Автор приводит в пример знание ковёрного ремесла: знать, какие листья пальмы использовать для изготовления предмета, – это *kala*, а не знать этого, продолжая называть себя обученным – это *dokadoka*, что очень нежелательно и порицается обществом. Второй термин У. Набобо-Баба почти не описывает, лишь указывая, что такое знание выходит за пределы практики, то есть знание теоретическое. В фиджийском словаре находим пример его употребления: «достигать точного знания [понимания], а не поверхностно знакомиться с текстом». Третий термин – это не только прикладное знание, но и углублённое понимание, как сделать лучше свою жизнь и жизнь всего сообщества. Примеры использования этого слова показывают, что по смыслу оно аналогично для маорийского «*Māramatanga*»: «знание, данное Богом», просветление, мудрость, не имеющая опытной и рациональной основы.

Кратко укажем на гавайский пример, в котором знание может быть «*Mana'o'io*», то есть имеющее возможность применения, «*Mana'olana*», дающее способность предсказывать последствия и подстраивать свой ум, и «*Aloha*», несущее культурно-исторические ценности сообщества [12].

В конце концов, не обнаружив аналогичных исследований в корнях русского языка, обращаемся к словарю И.И. Срезневского, где среди слов со значением «знание» находим «слух», «уметельство» и «премудрость».

Цель этого этнографического упражнения заключается, разумеется, не в том, чтобы в очередной раз показать, что человек может познавать мир разными, как минимум тремя, способами, и выражать эти действия на разных языках. Такое деление очевидно и понятно, но именно поэтому и привлекает

внимание в рамках настоящей работы. Возможно ли на базе этих наблюдений сделать заключение, что само это деление является частью «естественной» эпистемологии человека и объектом фолк-эпистемологического исследования?

Для М.А. Мейер [13], исследователя гавайского типа индигенной культуры познания, несопоставимость эпистемологий разных культур очевидна: «гавайский ум, – пишет она, – выстраивает понимание из других блоков, чем культуры колонизаторов, наша эпистемология и, следовательно, наше эмпирическое отношение к опыту принципиально различны». Действительно, разница в культурном содержании сообществ не вызывает сомнения, но вопрос о принципиально отличных эпистемологиях остаётся крайне затруднительным, и вот почему.

Когда мы говорим о внешних факторах, отличающих индигенную эпистемологию, мы исходим из того, что мир, в котором сообщество производит свои нормы об истинности и обоснованности знания, отличается от мира, в котором аналогичные процедуры выполняет другое сообщество, и, следовательно, их результаты могут также иметь отличия. Такое замечание удобно тем, что в понятие «мир» можно включить что угодно: культуру и традиции, географию и климат, и даже сформированные в этой среде антропологические характеристики её жителей. Однако, как только мы пытаемся соотнести что-то конкретное из этого списка с действительными задачами народной эпистемологии, то сразу же оказываемся как бы за пределами этих самых задач. Нет сомнений, что от этих факторов сообщества могут знать другое, но могут ли они знать по-другому?

Авторы, убеждающие в возможности положительного ответа на этот вопрос, предлагают «западным умам» преодолеть убеждение, что индигенная эпистемология – эта такая эпистемология, которая застыла во времени, руководствуясь системами знаний прошлого и не смотря в будущее. Для этого, очевидно, требуется подтверждение, что производство знания в современных индигенных сообществах способно внести вклад в развитие наук, техники, искусств. В существующей на эту тему литературе приводятся три типа таких подтверждений, однако, оба они оказываются крайне слабыми.

Первый тип связан с вкладом в развитие духовной культуры человечества. Нет смысла отрицать значимость этого положения, однако, анализировать его в рамках эпистемологии – очень непростая и не совсем корректная задача. Поскольку духовное развитие и культурное разнообразие не входит в область интереса теории познания, данное подтверждение является нерелевантным. Недостаток подобных подтверждений лежит на самой поверхности: эпистемология, будь она индигенная или западная, народная или научная, занимается эпистемами, не технологиями (как, например, каноэ) и не духовными практиками (как, например, гавайская «Алоха»).

Второй тип – отсылка к великим научным достижениям прошлых эпох, например, к арабским цифрам. Однако, в таком случае необходимо уточнить понятие «индигенности». Арабские цифры – далеко не единственное неевропейское изобретение, ставшее основой современной науки. История знает целые эпохи, когда двигателем научного познания были восточные и арабские страны. Их методология во многом определила развитие фундаментальных отраслей, например, медицины. Однако, можно ли измерять результаты познавательной деятельности, между производством которых прошли столетия? Кажется, речь должна идти не столько о географической точке производства знания, сколько о возможных альтернативах познавательных стратегий, но корректно ли в этом случае называть индигенными основы западного типа рациональности? Значит, правильное подтверждение должно быть современным.

Третий тип – упоминание случаев современных учёных, имеющих корни в так называемых индигенных культурах. Однако, когда представитель такой культуры является выпускником ведущего британского университета, можно ли сказать, что к успеху его привела индигенная эпистемология и методология? Главная задача подходящего подтверждения – не оппозиция своих и чужих, а изучение спектра познавательных возможностей человека. В связи с этим, такое подтверждение должно быть честным.

К сожалению, так и не получив успеха в поиске реального примера, удовлетворяющего трём выявленным критериям, мы сталкиваемся с необходимостью задать вопрос о статусе рассмотренного направления. На текущем этапе правомерность сведения представленных в нём целей к теории познания сомнительна и не результативна. Однако, сама постановка этих целей позволяет сформулировать несколько допущений, представляющих актуальные задачи для изучения познавательных процессов человека. Эти допущения предлагается оставить в виде предварительного заключения:

1. Независимо от социальной и культурной идентичности, в которые включён человек, он обладает базовыми универсальными свойством или свойствами познавательной деятельности. Эти свойства могут выражаться в поведении и языковой культуре субъекта и соответствующего сообщества.

2. Предмет фолк-эпистемологии соотносится с понятием эпистемического доверия. В одних случаях источником или гарантом этого доверия считается процедура логического обоснования высказывания, в других, в том числе в рассмотренных «индигенных» исследованиях, – сильные социальные связи. И те, и другие представляют собой вариации культурных механизмов производства и распределения знаний и, что более важно, общепринятых механизмов эпистемической бдительности познающего субъекта.

REFERENCES

1. Gegeo D. W. Indigenous knowledge and empowerment: Rural development examined from within // *The contemporary pacific*. 1998. P. 289-315.
2. Gegeo, D. W., & Watson-Gegeo, K. A. "How we know": Kwara'ae rural villagers doing indigenous epistemology // *The contemporary pacific*, 2001. Vol. 13(1). P. 55-88.
3. Watson-Gegeo K. A., Gegeo D. W. Culture, discourse, and indigenous epistemology: Transcending current models in language planning and policy. Sociopolitical perspectives on language policy and planning in the USA, 1999. P. 99-116.
4. Hart M. A. Indigenous Worldviews, Knowledge, and Research: The Development of an Indigenous Research Paradigm // *Journal of Indigenous Voices in Social Work*. 2010. №1(1). P. 1-16.
5. Minthorn R. Perspectives and values of leadership for Native American college students in non-Native colleges and universities // *Journal of Leadership Education*. 2014. Vol. 13. №. 2. Vol. 67-95.
6. Emeagwali G. Intersections between Africa's indigenous knowledge systems and history // *African indigenous knowledge and the disciplines*. Brill Sense, 2014. P. 1-17.
7. Jimoh A. K. Reconstructing a Fractured Indigenous Knowledge System // *Synthesis philosophica*. 2018. Vol. 33. №1. P. 5-22.
8. Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979. 401 p.
9. Goldman A. *What Is Justified Belief? Justification and Knowledge* Dodrecht: Reidel, 1979. P. 1-23.
10. Cram F. et al. Being culturally responsive through kaupapa Māori evaluation // *Continuing the journey to reposition culture and cultural context in evaluation theory and practice*. 2015. P. 289-311.
11. Nabobo-Baba U. *Knowing and learning: An indigenous Fijian approach*. Institute of Pacific Studies, 2006. 165 p.
12. Aluli-Meyer M. Indigenous and authentic: Hawaiian epistemology and the triangulation of meaning // *The global intercultural communication reader*. Routledge, 2013. P. 148-164.
13. Meyer M. A. Holographic epistemology: Native common sense // *Encyclopedia of Global Archaeology*. 2014. P. 3435-3443.

СОВРЕМЕННЫЙ АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ВОООБРАЖЕНИЯ: КЛАССИФИКАЦИЯ ВОООБРАЖАЕМОГО

НАТАЛЬЯ ЛАДЫГИНА

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Студентка

Контакт: ladygina.nata@inbox.ru

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена осмыслению предпосылок для нового определения понятия воображения с учетом проблематики сопоставления фантазии и факта. Необходимо осмыслить роль воображения с учетом новых концепций о виртуальном и гиперреальном, обозначить их отношения с помощью противопоставления воображаемого и реального с использованием философского учения Д. Юма и критического описания общества постмодерна Ж. Бодрийяра. Рассмотрено комплексное определение воображения и нового описания его деятельности без привычного разделения воображения на виды. Оно может быть представлено другой классификацией, которой подвергнется не сама способность сознания, а продукт ее деятельности. Если раньше воображаемое, которое не связано с реальностью достаточно было отвергнуть, теперь необходимо по-новому взглянуть на ту способность нашего сознания, которая позволяет нам воспринимать нечто нереальное как существующее.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: воображение, реальность, иллюзия, фантазия, вера, виртуальное, продуктивное воображение, репродуктивное воображение, восприятие, деятельность сознания, Юм, Бодрийяр.

MODERN APPROACH TO UNDERSTANDING THE IMAGINATION: THE CLASSIFICATION OF THE IMAGINARY

NATALIA M. LADYGINA

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Student

Contact: ladygina.nata@inbox.ru

ABSTRACT. The article is devoted to understanding the prerequisites for a new definition of the concept of imagination, taking into account the problem of comparing fantasy and fact. It is necessary to understand the role of imagination taking into account the new concepts of the virtual and hyperreality, and to define their relationship by contrasting the imaginary with the real, using the philosophical teachings of D. Hume and the critical description of postmodern society by J. Baudrillard. A different complex definition of imagination and a new description of its activities without the usual division of imagination into types. It can be represented by another classification, which will be subjected not to the ability of consciousness itself, but to the product of its activity. If previously the imaginary, which is not connected with reality, was enough to reject, now it is necessary to take a new look at the ability of our consciousness, which allows us to perceive something unreal as existing.

KEY WORDS: imagination, reality, illusion, fantasy, faith, virtual, productive imagination, reproductive imagination, perception, activity of consciousness, Hume, Baudrillard.

Работа воображения направлена на то, чтобы создавать образы в нашем сознании и основная проблема, связанная с понятием феномена воображения состоит в том, чтобы определить какой степени реальности стоит наделять продукты ее деятельности. Каждый день мы пользуемся воображением, чтобы воссоздать образ нашей памяти или создать любого рода суждение, но не меньшую роль играют и те образы, которые далеки от реальности, дополняют ее или позволяют нам испытать приятные эмоции, например, мечты. Действительно, образы наподобие грез в большей степени зависят от работы воображения, так как их можно не связывать с чем-то объективно реальным, но они не менее ценны, чем суждения. Об образах первого типа, которые существуют не в прямой связи с реальностью, мы будем говорить как о *воображаемом*.

Воображение как способность нашего сознания представляет собой возможность создания знания подобного реальности, его дополнения или искажения. Однако этим его работа не ограничивается, воображение участвует и в обычном восприятии, тесно связано с памятью и необходимо для правильной работы разума. Нужно учитывать обе эти стороны работы воображения, ведь именно из-за выделения одной из них возникло много противоречий. Воображение часто представляют в противоречивых классификациях, которые наделяют его деятельность амбивалентностью. Эта амбивалентность присутствует из-за того, что воображение функционирует в процессе восприятия и создания знаний, но одновременно обладает случайностью и участвует в процессе создания фантазий. Кажется, что одна способность не может обладать такими несовместимыми характеристиками. С другой стороны, если принять то, что воображение сочетает в себе случайность и некую закономерность, то возникает вопрос, каким образом мы отличаем воображение как процесс создания знания от воображения как фантазии? Возвращаясь к старому философскому вопросу об истинном знании, мы зададимся похожим вопросом: «почему один образ в большей степени считается истинным, чем другой?». Наша задача состоит в том, чтобы показать, какую роль играет понятие воображения для ответа на этот важный эпистемологический вопрос. И для его решения мы забудем о делении воображения и представим его как комплексную способность сознания.

Проблемы, связанные с человеческим восприятием в современном мире позволили по-новому взглянуть на важность феномена воображения и реабилитировать вопрос его необходимости, кроме того, еще в более острой форме связи с реальностью. Чтобы ближе подойти к этому вопросу в современной культуре, мы рассмотрим, чем представлены для нас образы виртуального и гиперреального, зависимость их от действительности и наполненность воображаемым. Описывая концепцию гиперреального, мы будем использовать работы Ж. Бодрийяра, где воображаемое представлено в большей

степени иллюзорным. Также важен вопрос о реальности и симуляции того, что мы воспринимаем. Последнее тесно связано с вопросом о воображаемом, а именно определением того, стоит ли включить в это понятие еще и симуляцию.

Но для начала стоит определить сам феномен воображения. И хотя мы уже сказали о том, что его деятельность может быть направлена как на восприятие реальности, так и на отдаление от нее, все же не так понятно, по какому принципу они представлены в нашем сознании. И чтобы разобраться в этом вопросе, рассмотрим труд Д. Юма «Исследования о человеческом разумении» [10]. Выбор этого мыслителя обусловлен тем, что в его работе точного разделения воображения как деятельности нет, оно является целостным восприятием ума, что наиболее близко к необходимому комплексному представлению. Несмотря на то, что философские работы Юма были написаны еще в восемнадцатом веке, его характеристики воображения актуальны и сейчас. Стоит также отметить, что определение воображения до Юма имело специфический характер, так как в нем в основном видели лишь плод заблуждений, а отдаление от реальности представлялось еще большей угрозой. Как отметила Н. А. Ильинова: «Следует признать и то, что и у Декарта и других авторов Нового времени, вплоть до Юма, воображение все же остается некой «способностью души», имеющей в первую очередь функциональную нагрузку» [8, с. 22]. Нам же обращая внимание на современные тенденции, ценнее будет указать на необходимость воображения вообще, учитывать ценность воображаемого, связанного не только с представленными им впечатлениями. Тут воображение имеет специфику не в разделении деятельности, а в том чем оно вообще опосредовано, то есть что нужно для самой работы воображения. Б. Рассел, рассматривая философию Юма, описал это таким образом: «Мы можем вообразить крылатую лошадь, никогда не видел ее, но составные части этой сложной идеи все происходят из впечатлений» [7, с. 264]. Пусть воображение полностью зависит от нашего опыта и восприятия действительности, но важнее то, что Юм смог посмотреть на понятие воображения без сложившихся стереотипов, как на целостную деятельность, связанную с впечатлениями и памятью, в тоже время способную создавать фантазии. Особенностью такого понимания является еще и то, что воображение может создавать не только иллюзорные образы, но и устанавливать закономерности и составлять суждения о будущем. Получается, что факты и иллюзии созданы одной и той же способностью нашего сознания, где иллюзии определяются направлением фантазии и отдалением от действительного, а факты созданы с помощью впечатлений и памяти. И мы возвращаемся к вопросу о том, как мы можем быть уверены в том, что фантазии не могут представиться в нашем разуме в виде фактов. Почему образ фантазии можно вообще отличить от образа факта? Юм утверждает, что у человека есть определенный инстинкт, который не позволит нам принять вымысел как нечто действительное – вера в

факты. Эта вера представляет нам идеи, преобразованные с помощью воображения в прямой связи с впечатлениями о том, что мы можем быть уверены в их объективности. «Каждый раз, когда какой-либо объект встает в памяти или воспринимается чувствами, он немедленно в силу привычки вызывает в воображении представление того объекта, который обычно соединён с ним, а это представление сопровождается переживанием, или чувством, отличающимся от несвязных мечтаний и фантазии» [9, с.95]. Такое отличие как раз и выражает важную характеристику образов: различное отношение к реальности образов созданных воображением. Ведь даже если вы представите вполне реальный предмет с множеством характеристик и поместите это воображаемое в определенные пространственно-временные условия, то он не будет относиться к конкретному объекту и тем более к определенному моменту прошлого, он будет вымыслом. Другой образ, который связан с реальным предметом, будет сопровождаться чувством веры и вместе с тем обладать объективностью. Такая вера присутствует, когда мы говорим об образах прошлого, вера в то, что событие в нашей жизни действительно происходило, но по иному ощущается нами мысль о будущем или вовсе наши фантазии. То есть образ, представленный верой, – это приближенное к реальности суждение или даже суждение о реальности, фантазия же, наоборот, работает на то, чтобы за счет имеющейся свободы воображения отдалиться от реальности. Вера – это инстинкт, которым сопровождаются определенные представления о реальности, что не позволяет нам спутать фантазию и факт.

Э. Кинд так же видит проблему определения воображения в сложившемся двойственном отношении, и она находит выход в иной классификации: «Когда я думаю обо всех удивительных вещах, которые мы можем создавать с помощью воображения, я склоняюсь к тому, чтобы по-другому взглянуть на эту загадочную двойственность. Вместо того чтобы разрезать воображение на отдельные виды, мы могли бы подумать о различном его использовании» [10]. Делая акцент на разнообразии функций воображения, она видит выход в различении того, как мы сами используем воображение, но стоит признать, что часто воображение работает независимо от нас, и мы понимаем это лишь через время, сравнив полученный образ с его действительным прообразом. Например, вы можете постоянно проходить одной дорогой мимо определенного дома, и на основе прошлого опыта считать, что это самый обычный дом с четырьмя ровными стенами со всех сторон, но в иной день, обойдя его, поймете, что с другой стороны стены нет или она закругленная. Воображение постоянно работает для нас, достраивая реальность, и вы можете не понять, где используете его, а где нет, если не направите свое внимание на конкретный образ, и не попытаетесь воссоздать его только на основе известных вам фактов. Поэтому следует подумать об иной классификации, где подобно концепции Юма мы будем различать лишь образы между собой по связи их с

действительностью. В рамках классификации именно воображаемого, возможно комплексное представление воображения без противоречий. Таким образом, воображение - это способность сознания, которая позволяет создавать образы различного уровня бытийности, преобразовывая и дополняя их с направленностью на реальность или отдалением от нее. Категории истинности и ложности к самому воображению относиться не будут, но могут применяться к созданным им образам по принципу их связи с реальностью.

Теперь на основе такого разделения образов, попробуем рассмотреть те культурные феномены, которые стали для человека обыденными. Виртуальное и гиперреальное представляют еще сложные для восприятия человека пласты действительности, но тем не менее существуют для нас в виде виртуальной реальности и симуляции. Представляя теперь воображение комплексно, стоит учесть и то, что образы виртуального и гиперреального воспринимаются нами также с помощью воображения, но остается открытым вопрос: они в большей степени образы реальности или являются воображаемым? Появляется новое затруднение в виде того, как нам стоит относиться к надстройке над реальностью, и как она нами воспринимается. Сложно поспорить с тем, что виртуальное в современном мире не является такой реальностью, с которой стоит считаться. Но насколько просто в нашем восприятии разделить виртуальный образ и фантазийный, и будет ли первый сопровождаться для нас юмовской верой?

Виртуальное является определенного вида представлением существующего за счет современных технологий и представлено чем-то внешним. Как отмечает в своей статье о пути термина «виртуальное» Н. С. Егоров: «Если мы попытаемся выделить у различных философов общую основу в понимании виртуальности, то получим виртуальность как некое отличное от реальности бытие» [4, с.39]. Представляя разделение Юма, где одно связано с миром, и это – впечатления, а другое восприятия ума – это воображение, то можно сказать, что виртуальное скорее относится ко второму. Хотя виртуальное мы бы не смогли определить как фантазию, так как оно обладает внешней оболочкой. Л. А. Максименко хорошо подчеркнул современную трактовку виртуального через понятие виртуальной реальности: «Явно подчеркивается имитационная природа новой реальности. Добавляет символизм в эту картину и двоичный код виртуального бытия» [5, с.19]. То есть мы можем говорить все о том же воображаемом, только таком, которое еще и выражено во внешнем двоичном коде как надстройке над реальным. «Апогей этого обезображивания образа через интоксикацию, путем неслыханных усилий, во всех сферах, с тем, чтобы образ перестал быть образом, заключается в дигитальности, в синтезированном числовом образе, в виртуальной реальности» [2]. Виртуальное появляется как нечто новое похожее на иллюзию. Но если иллюзия это искаженное восприятие, где само наше понимание вещи дополнено или

преобразовано воображением, то виртуальный образ это сама изменённая реальность восприятия, когда само воображение может и не исказить его. От объективной реальности оно отделено, будучи связанным с ним: «Виртуальная реальность продуцируется активностью какой-либо другой реальности, внешней по отношению к ней» [6], что так же говорит о существовании виртуального за счет деятельности воображения.

С гиперреальным дело обстоит иначе, с критического взгляда Ж. Бодрийяра нам открывается мир, наполненный знаками, отличными от реальности – симулякрами. Важно не столько понятие симулякра, сколько то, где расположены воображаемые образы в этой системе. Интересно то, что здесь иллюзии приобретают позитивный контекст, так как имеют хоть какую-то связь с реальностью и определенную сцену, в противоположность общенному симулякру. Стоит понимать, что гиперреальное относится к воображению не тем же способом, что и виртуальное: «Реальное не стирается в пользу воображаемого, оно стирается в пользу более реального, чем реальность: гиперреального» [1, с.12]. Если же мы говорили о виртуальном, как о подобном воображаемому, то гиперреальное можно понять скорее с помощью противопоставления воображаемого и симулякра, как его основы. Именно здесь иллюзия обладает связью с действительностью за счет наличия сцены. Симуляция ее вытесняет: «Иллюзия больше невозможна, потому что больше невозможна реальность» [1, с.41]. Действительно иллюзия обладает реальностью, так как связана с ней, для существования иллюзии нужно основание, как и для любого другого продукта воображения. Во взгляде Бодрийяра двойственность воображения, которая была проблемой на пути различных философских концепций, теперь не имеет значения перед открывшейся угрозой. Ведь если раньше спорили о том, нужно ли вообще воображение, если оно создает иллюзорные и нереальные образы, то теперь даже эта нереальная фантазия созданная воображением, более реальна, чем образы симуляции реальности. Бодрийяр говорит о том, что симулякр это то, что в сложившейся гиперреальности представляется нам как факт, потому что «нет больше ни реального, ни сигнификации, которая служила бы опорой» [1, с.71]. То есть, если для воображения всегда нужна опора в виде действительности, то в пространстве гиперреального воображение должно исчезнуть, или перейти на другой уровень преобразования новых фактов симулякров.

Все же не отклоняясь от точки зрения Бодрийяра, скажем, что воображаемое и симулякр находятся в слишком сильной конфронтации, чтобы существовать вместе. И эта концепция очень интересна в контексте того, что если раньше от воображаемого пытались отвернуться или отказаться, то теперь невозможно не говорить о его значимости, ведь это теперь одно из восприятий реальности, на которое мы можем смотреть, как на необходимое и достоверное.

Поэтому не то, что фантазий, даже иллюзий бояться не стоит, они очень ценны для нашего восприятия мира, хотя бы эстетического. Иллюзия не является ложной, «потому что использует не ложные, а бессмысленные знаки» [1, с.70]. Иллюзия существует на уровне восприятия, в сравнении с симуляцией. Иллюзия «разворачивает наше требование смысла, но очаровательным образом» [2].

Концепция гиперреального Бодрийяра позволяет поставить вопрос об истинности воображаемого так, что кажется, будто все воображаемое истинно. Однако это не так, если вспомнить о существовании объективной реальности вне нас. Как мы уже говорили выше, иногда воображение может влиять на наше восприятие действительности и без нашего ведома. Получив свою материю, акт воображения может существовать, наполняясь другим впечатлением или дополняя реальные впечатления. Конечно, испытывая какое-либо желание, мы не сможем утолить его за счет воображения, сконструировав своим желанием необходимый нам объект в образе. Например, вы хотите пить, но мысль о воде не заглушит физической необходимости. Каким бы ярким ни был образ, он есть отдаление от объективного бытия, которое, тем не менее, разворачивается на фоне мира. Полного перехода воображаемого в реальное не существует, хотя виртуальное сделало максимально близкий шаг к подобному преобразованию воображаемого. Акт воображения являет нам объект, о котором думают и желают, так, чтобы можно было обладать ими, а виртуальное помогает иногда и обладать пусть и в виде кода.

Таким образом, гиперреальное помогает нам понять, что воображаемое во всех проявлениях ценно в контексте человеческого восприятия, оно всегда является чем-то связанным с действительностью в образе. Виртуальное становится еще одним интересным проявлением воображаемого, которое открывает новые границы для классификации продуктов деятельности воображения на основе их связи с реальностью. Для такой классификации истинность является не критерием, а одной из характеристик, что помогает придать ценность всему спектру воображаемых образов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии / Ж. Бодрийяр; [перевод с фр. А. Качалова; науч.ред. к. ф. н. Дамте]. - М.: РИПОЛ классик, 2017.
2. Бодрийяр Ж. Эстетика утраты иллюзии/[Электронный ресурс] // Aeon URL: https://royallib.com/read/bodriyyar_gan/estetika_utrati_illyuziy.html#0 (дата обращения: 22.12.19)

3. Векленко П. В., Попов Д. В. Основной вопрос философии: соотношение реальности и симуляции/ Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8.
4. Егоров Н.С. Категория виртуальности в истории философии от античности до нового времени/ Colloquium-journal, 2019.
5. Максименко Л.А. С. И. Орехов о виртуальной реальности: актуальная повестка/ Гуманитарные исследования, № 1 (22).- 2019.
6. Носов Н.А. Манифест виртуалистики/ М.: Путь, 2001. - (Тр. лаб.виртуалистики. Вып.15.)
7. Рассел. Б. История западной философии [В 2т.] Т.2 кн.3/ Москва: АСТ, 2017.
8. Ильинова Н.А. Воображение и проблема достоверности субъективного опыта в философии Юма/ Вестник АГУ. Вып.3 (163) 2015.
9. Юм. Д. Исследования о человеческом разумении / Москва: Эксмо, 2019 г.- 319 стр.
10. Amy Kind. Imagination is a powerful tool: why is philosophy afraid of it? [Электронный ресурс]// Aeon URL: <https://aeon.co/ideas/imagination-is-a-powerful-tool-why-is-philosophy-afraid-of-it> (дата обращения: 03.11.2007)

REFERENCES

1. Baudrillard J., fatal strategies / Jean Baudrillard; [translated from French. A. Kachalova; nauch.ed. - M.: RIPOL classic, 2017. (In Russian)
2. Baudrillard J Aesthetics of loss of illusion / [Electronic resource] / / Aeon URL:https://royallib.com/read/bodriyyar_gan/estetika_utrati_illyuziy.html#o (accessed 22.12.19) (In Russian)
3. Veklenko P. V., Popov D. V. the Main question of philosophy: the relationship between reality and simulation/ Tambov: Literacy, 2019. Volume 12. Issue 8. (In Russian)
4. Egorov N. S. category of virtuality in the history of philosophy from antiquity to Modern times / Colloquium-journal, 2019. (In Russian)
5. Maximenko L. A. S. I. Orekhov on virtual reality: current agenda / Humanitarian studies no. 1 (22),-2019. (In Russian)
6. Nosov n. a. Manifesto of virtualistics / m.: Path, 2001. - (Tr. laboratory.virtualistics. Tom.15.) (In Russian)
7. Russell. V. History of Western philosophy [in 2T] vol. 2 kN.3 / Moscow: AST, 2017. (In Russian)
8. Ilinova n. a. imagination and the problem of reliability of subjective experience in the philosophy of Hume / / Vestnik ASU. Tom.3 (163) 2015. (In Russian)

9. Hume. D. a study of human understanding / М.: Eksmo, 2019. (In Russian)
10. Amy Kind. Imagination is a powerful tool: why is philosophy afraid of it? [URL]// Aeon URL: <https://aeon.co/ideas/imagination-is-a-powerful-tool-why-is-philosophy-afraid-of-it> (дата обращения: 03.11.2007)

ВЛИЯНИЕ ГОМЕРА И ОРФИКО-ПИФАГОРЕЙСКОГО УЧЕНИЯ О ДУШЕ НА ПРИРОДУ ДУШИ У ПЛАТОНА

ДАНИИЛ ХМЕЛЕВСКОЙ

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Студент

Контакт: danielhmex@icloud.com

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается, какие идеи, присутствующие в творчестве Гомера и орфико-пифагорейцев использовал Платон в своем учении о душе; также определяется оригинальность понимания Платоном души. Устанавливается характеристика души в представлении Гомера, орфиков, пифагорейцев и Платона. Гомер утверждает, что душа бессмертна, имеет два онтологических статуса, она является отражением самости умершего, в человеке присутствует элемент борьбы между «органами души». Затем орфики наделяли душу божественным статусом, подчеркивали необходимость возвращения души обратно в божественное, поэтому человеческое тело отождествлялось с «вместилищем души». Пифагорейцы продолжали учение орфиков, однако обладали оригинальным подходом в рассмотрении природы души. Этот подход заключался в рассмотрении души как гармонии неких частей, если доверять платоновскому разбору пифагорейского учения о душе в диалоге «Федон». Однако Аристотель описывал другое представление пифагорейцев о душе. Пифагорейцы ввели новое качество души – метемпсихоз, что подчеркивает Ямвлих в своих замечаниях «О пифагорейской жизни». Элементом, объединяющим орфиков и пифагорейцев в представлении о душе является забота о душе. Платон в своем учении о душе опирается на орфико-пифагорейское учение и на Гомера, но создает нечто новое. Философ указывает на важное качество души, а именно на познание, и выражает это в своей гносеологии и онтологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Платон, Душа, Пифагорейцы, Орфики, Гомер.

.

INFLUENCE OF HOMER AND ORPHIC-PYTHAGOREAN TEACHING TEACHINGS ABOUT THE SOUL ON THE NATURE OF PLATO'S SOUL

DANIEL HMELEVSKOY

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Student

Contact: danielhmex@icloud.com

ABSTRACT. The article deals with elements of the teaching about soul Plato used from Homer's epos and the Orphic-Pythagorean teaching, the originality of Plato's approach to soul is defined as well. Characteristic of soul in Homer's representation, Orphism, Pythagorean and Plato is defined. Homer states that soul is immortal and has two ontological statuses, it is a reflection of self of the dead, and there are fight elements between «organs of soul» in the person. Then Orphism bestowed soul with the divine status, emphasized the need of return of soul back to divine so the human body was identified with «a soul receptacle». Pythagorean continued the teaching of Orphism, however they had original approach in consideration of the nature of soul. This approach considered soul as harmony of certain parts if to trust Plato's analysis of the Pythagorean teaching about soul in the dialogue of «Fedo». However, Aristotle described other idea of Pythagorean of soul. Pythagoreans introduced new quality of soul – metempsychosis – that is emphasized by Iamblichus in his remarks «On Pythagoras' life». The element that unites the Orphism and Pythagoreans in the concept of the soul is the care of the soul. Plato in his teachings about the soul based on the Orphic-Pythagorean teaching and Homer, but creates something new. The philosopher points to the important quality of the soul, namely knowledge, and expresses it in his gnoseology and ontology.

KEY WORDS: Plato, Soul, Pythagorean, Orphism, Homer.

Платоновское учение о душе занимает важное место в философской системе античного мыслителя. Платон возвысил человеческую душу, наделил ее функцией познания интеллигибельных сущностей. И указал, что именно душа есть эйдос человека. В диалоге «Федон», Платон при объяснении природы души ссылается как на Гомера, так и на учение орфико-пифагорейского толка, на что указывает А.Ф. Лосев в комментариях к данному диалогу [1, с. 430]. Насколько Платон оригинален в своих взглядах? Возможно, Платон — это искусный эклектик, который соединил в своем представлении о душе разные учения о душе современников? Такие вопросы могут возникнуть при подробном рассмотрении Платоновского учения о душе.

Цель работы – установить, какие элементы учения о душе Платон использовал у Гомера и учения орфиков и пифагорейцев. Для достижения цели необходимо проанализировать учение о душе Гомера, орфиков, пифагорейцев, Платона. Выделить основные аспекты данных учений.

Гомер первый употребил категорию ψυχή (психе), и в основе этой категории лежит слово «дыхание», означая «жизнь». Первое наполнение психе – это конкретное значение, а не философская абстракция. Эту категорию вслед, за Гомером, используют как орфико-пифагорейское учение, так и Платон, что говорит о большом влиянии поэта на древнегреческую культуру в целом. Основные источники, по которым мы можем судить о представлении Гомера о природе души, это Илиада и Одиссея, созданные в VIII веке до нашей эры. Эти произведения посвящены героям, их смерти и душе. О чем нам и сообщает Гомер в начале Илиады:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть
плотоядным
(Hom. Il. 1.5) [2].

Данные строки сообщают нам, как представляет душу Гомер, и дают представление о главном герое. Гнев героя определяет роль героя в войне и вместе с этим судьбу других героев эпоса.

Гомер в Илиаде описывает множество смертей, через которые обнаруживается душа героев. Например:

В пах боковой заколол; копие, растерзавши утробу,
Внутренность вырвало вон; из зияющей раны теснимый
Дух излетел, и тьма Гиперенору очи покрыла
(Hom. Il. 2. 515-520).

Также:

Бурное жало копья и сквозь рамо вверх пробежало;
С шумом упал он на дол, и взгремели на падшем доспехи.
Мощный Аякс бранодушного Форка, Фенопсова сына,
Труп защищавшего Гиппофооя, ударил в утробу
(Hom. Il. 17. 315).

Гомер говорит нам, что только через смерть проявляется душа. Душа покидает тело и отправляется в Аид. Тело не является чем-то отдельным от души при жизни, так как оно остается лежать в виде трупа на поле боя. При этом душа не имеет какой-то конкретной функции при жизни. Душа (ψυχή) скорее представляется как жизненный принцип для тела. Иначе говоря, смерть обеспечивает различие этих субстанций. При жизни душа и тело является одним целым. Исходя из этого, можно предположить, что существует два статуса души (ψυχή), это живая душа и мертвая душа (в эпосе такую душу называют тенью (εἶδωλον)). Также можно предположить, что душа бессмертна, а сама смерть меняет только ее статус. Ритуал - важный этап, который помогает душе достойно перенести смерть тела.

Крепкие жилы уже не связуют ни мышц, ни костей их;
Вдруг истребляет пронзительной силой огонь
погребальный
Все, лишь горячая жизнь охладевшие кости покинет:
Вовсе тогда, улетевши, как сон, их душа исчезает
(Hom. Od. 11.220-225) [3].

Мертвая душа у Гомера описывается как точный двойник умершего, так как повторяет контур тела мертвеца в царстве Аида. Таким образом, мертвая душа несет в себе идентичность умершего. В пример можно предоставить встречу Одиссея со своей матерью в царстве Аида:

Увлеченный сердцем, обнять захотел я отшедшую матери
душу;
Три раза руки свои к ней, любовью стремимый, простер я,
Три раза между руками моими она проскользнула
Тенью иль сонной мечтой, из меня вырывая стенанье
(Hom. Od. 11.205-210).

Душа не может вернуться в мир смертных, исключая путешествия героев в Аид (например, Одиссей). Души, согласно Гомеру, могут существовать только в царстве Аида, но кроме тех душ, чье тело похоронили без исполнения погребального ритуала.

В человеке, согласно Гомеру, присутствует элемент борьбы между органами души. Подобный элемент борьбы мы вскоре встретим в учении Платона о душе. Как замечает норвежский философ У.М. Хейстад: «Внутри гомеровского человека происходит удивительная борьба между различными центрами силы, с которыми «Я» ведет диалог. Наряду с тимос (воля/душа, характер) это ноос (разум, который позднее стал писаться нус), френес (диафрагма) и мелеа (различные члены или конечности). Различные слова используются для выражения различных (душевных, психических) и эмоциональных (чувственных) функций, которые позднее будут приписываться жизни души» [4, с. 23]. Также норвежский философ утверждает, что: «Все другие «органы души», в отличие от психе, выполняют определённые функции в человеке при его жизни и распадаются с наступлением смерти» [4, с. 24].

Таким образом, мы можем выделить следующие характерные черты представления Гомера о душе. Душа бессмертна, она имеет два статуса (живая душа и мертвая), душа пребывает в Аиде и не возвращается оттуда в мир смертных, она является отражением самости умершего, в человеке присутствует элемент борьбы между «органами души».

Орфики появились в VI веке до н. э., однако Лосев утверждает: «...можно с полной уверенностью сказать, что явление это никак не моложе Гомера...» [5, с. 707]. Свое начало орфики берут из культа Аполлона, что подтверждает перенятые ими оккультные практики. Орфики отказались от омофагии и заменили её причастием из выпечки и меда. Общество орфиков носило закрытый характер. Однако это не мешало орфикам странствовать и излагать свое учение в гимнах.

Орфическое учение затрагивает вопросы об отношении божеств к миру, к человеку, о судьбе человеческой души. Главное божество у данного учения - бог Дионис. Для орфиков Дионис был образом, который сочетал в себе множество других божеств. Человеческий род, согласно орфикам, произошел из пепла титанов и крови Диониса. Поэтому человеческий род в своей сущности имеет часть божественного и часть титанического естества. Согласно орфикам, божественное в человеке – душа. Опираясь на фрагменты собрания сочинений О. Крена, В.Т. Звиревич определяет понимание души орфиками следующим образом: «душа - возвышенное образование, витающее в воздухе над землей и входящее в человека извне» [6, с. 54], также В.Т. Звиревич подчеркивает утверждение орфиков о том, что душа бессмертна.

Поскольку божественные части заключены в человеке, они должны вернуться обратно в божественное. Из-за такого взгляда тело воспринимается

орфиками как вместилище души или как тюрьма души. Аналогию тела как вместилища для души, частично повторил Платон в диалоге «Кратил». Орфики указывали на срок очищения душ и их следующее перерождение, что подтверждает слова Прокла: «Согласно Орфею, души возвращаются к рождению из подземных мест и тамошних судилищ через триста лет, он также считает три сотни символом полного периода очищения человеческих душ» (Proclus fr. 231).

Пифагорейцы во многом переняли учение орфиков о душе, но дополнили своими воззрениями. По словам П. В. Рябова, «Философы-пифагорейцы же, прямо не отрицая высказываний Гомера, предлагали истолковывать его тексты аллегорически. Например, они объясняли, что стремление Одиссея на родину – Итаку следует понимать, как стремление человеческой души на свою небесную прародину» [7, с. 39]. Можно заключить, что пифагорейское учение также переосмысляло и дополняло представление о душе Гомера.

Согласно пифагорейскому учению о числах, душа представлялась как гармония неких частей, если мы будем доверять Платоновскому разбору пифагорейского учения о душе в диалоге «Федон». Этот аспект учения пифагорейцев Аристотель рассматривает в двояком смысле: «Далее, если мы говорим о гармонии, то надо иметь в виду двоякое: во-первых, взяв основной смысл слова в отношении величин, которым свойственны движение и положение, надо [принять во внимание] связь этих величин, поскольку они складываются так, что не допускают ничего однородного, во-вторых, пропорцию частей, составляющих смесь» (Aristot. De anima I 408a5) [8]. Но сущность души, согласно Аристотелю, могли понимать следующим образом: «Некоторые из них говорили, что носящиеся в воздухе пылинки и составляют душу, другие же, что душа есть то, что их движет. Такое мнение о пылинках было высказано потому что они представляются непрерывно движущимися даже при совершенном безветрии» (Aristot. De anima I 404a15). Однако, как было сказано выше, человеческая душа имеет божественную природу. Божественная природа души, согласно пифагорейцам, обеспечивается математической гармонией, которая подобна божественному космосу.

Душа, согласно своей божественной природе, не может погибнуть вместе с телом. Душа, посредством метемпсихоза, (представления о переселении души, впервые встречается у Пифагора) [9, с. 32] будет перерождаться в других телах вновь и вновь, пока не пройдет необходимое время и душа не получит воздаяния в загробном мире. Замечание Ямвлиха о Пифагоре подтверждает наличие метемпсихоза у пифагореизма: «Он очень живо и ясно помнил многих людей, встречавшихся с ним в прежней жизни, которую прожила когда-то давно его душа перед тем, как была заключена в это тело, и он приводил доказательства того, что был Эвфорбом, сыном Панфоя, победителем Патрокла» (Iamblichus XIV 64) [10]. Пифагор также, как и орфики указывал на срок перерождения душ, этот срок занимал 207 (216) лет.

Судьба души зависит от совершенных дел. Поэтому, как отмечают Дж. Реале и Д. Антисери, главной целью орфико-пифагорейского учения является «орфическая жизнь». «Орфическая жизнь» - жизнь уединенная, и должна положить конец бесконечным реинкарнациям души, а также освободить душу от тела. По словам П. В. Рябова, «орфические ритуалы и пифагорейская «теоретическая жизнь» обращали и готовили...к долгожданной смерти, являющейся чем-то намного более важным и значительным, чем сама жизнь» [7, с. 257].

Таким образом, можно выделить следующие характеристики души орфико-пифагорейского учения. Душа обладает божественным началом, также обладает некой гармонией. Душа посредством метемпсихоза может перерождаться в других телах. Средством освобождения души от метемпсихоза была «орфическая жизнь». В свою очередь, стоит отметить, что орфико-пифагорейское учение обладает религиозной составляющей.

Учение Платона о душе следует рассмотреть в хронологическом порядке, чтобы проследить генезис и развитие взгляда философа на душу. Ранее творчество философа пришлось на 90-е и 80-е годы IV век до н.э. Обратим внимание на три диалога этого периода: «Апология Сократа», «Кратил», «Менон»; именно в данных диалогах можно прочесть начала отношения Платона к душе и к человеческому телу. Далее стоит обратиться к среднему или зрелому творчеству философа, которое датируется 80-60-ми годами IV века до н.э. В зрелом периоде Платон полностью выстраивает и обосновывает свое учение о душе, что видно в диалогах «Федон» и «Федр». В 60-40-е годы IV века до н.э. философ в диалоге «Тимей» распределяет начала души по телу человека.

Как Платон, так и орфики, уделяли внимание спасению души. В философии Платона спасение души зависит от совершенных дел души на эмпирическом уровне, в качестве примера можно привести часть речи Сократа из диалога «Апология Сократа»: «Ведь я только и делаю, что хожу и убеждаю каждого из вас, молодого и старого, заботиться раньше и сильнее не о телах ваших или о деньгах, но о душе, чтобы она была как можно лучше, говоря вам: не от денег рождается доблесть, а от доблести бывают у людей и деньги и все прочие блага, как в частной жизни, так и в общественной.» (Plat. Apol. 30b) [11]. В представлении орфиков, как мы помним, судьба души тоже зависит от совершенных дел в телесном мире.

Упоминание о теле и его онтологическом статусе можно встретить в диалоге «Кратил». Платон приравнивает тело к могильной плите, подобно тому, как орфики приравнивали тело к тюрьме. Сократ дает объяснение такой аналогии: «Многие считают, что тело подобно могильной плите (σῆμα), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собою также и знак (σῆμα), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить, и потому тело правильно носит также название «сома»

(σῶμα). И все же мне кажется, что скорее всего это имя установил кто-то из орфиков вот в каком смысле: душа терпит наказание — за что бы там она его ни терпела, — а плоть служит ей оплотом, чтобы она смогла уцелеть, находясь в теле, как в застенке. Так вот, тело есть так называемая плоть для души, пока та не расплатится сполна, и тут уж ни прибавить, ни убавить ни буквы.» (Plat. Cratylus 400 c).

В диалоге «Менон», который относится к ранним работам философа, Платон начинает излагать начала своей онтологии и гносеологии. Однако душа в онтологии и гносеологии играет не последнюю роль. Платон вводит в свою философскую систему анамнезис (ἀνάμνησις), устами Сократа пытается показать, что существует добродетель над-индивидуальная, добродетель вообще. Поскольку душа бессмертна, здесь философ ссылается на божественного поэта Пиндара, то смерть — это лишь перерождение души. Исходя из этого, Платон утверждает следующее: «А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что и насчет добродетели, и насчет всего прочего она способна вспомнить то, что прежде ей было известно» (Plat. Meno 81b). Поэтому душа не познает, а припоминает то что уже знала это и есть анамнезис. Анамнезис демонстрируется на рабе, который пытается решить геометрическую задачу. Мальчик, не обучавшийся геометрии, при помощи наводящих вопросов Сократа решает эту задачу, а, следовательно, доказывает, что человек не познает, а припоминает. Поэтому и добродетель доступна каждому, если путем обучения припомнить её.

М. Элиаде характеризует анамнезис так: «Философский anamnesis не восстанавливает воспоминание о событиях, произошедших в предыдущих существованиях, но воспроизводит истины, структуры реальности» [12, с. 128]. Именно анамнезис является той частью учения о душе, которая качественно отделяет Платона от его вдохновителей. Анамнезис опирается на онтологию, указывает на разумное начало человека, что душа помнит эйдосы, а не прошлую жизнь, как у пифагорейцев.

В зрелой стадии своего творчества Платон формирует известные доказательства бессмертия души, их и стоит проанализировать. В диалоге «Федон» философ выдвигает четыре аргумента в пользу бессмертия души, ведь если бы душа была смертной, то и забота о душе теряла бы смысл.

Первый аргумент: все возникает из противоположного. Из теплого возникает холодное, из меньшего появится большее, худшее станет лучшим. В мире противоположности возникают одна из другой и этот переход обязательно обоюдный. Следовательно, и из смерти возникает жизнь, а из жизни смерть. Платон это объясняет так: «Есть древнее учение — мы его уже вспоминали, — что души, пришедшие отсюда, находятся там и снова возвращаются сюда, возникая из умерших. Если это так, если живые вновь возникают из умерших,

то, по-видимому, наши души должны побывать там, в Аиде, не правда ли?» (Plat. Phaedo 70c). Аид, после смерти тела, для души лишь промежуточный этап, она прибывает там до следующего перерождения в теле. В случае, если душа не бывала в Аиде, то она и не могла возникнуть. Таким образом, душа не умирает вместе с телом, она подвержена перерождению в разных телах на земле и поэтому бессмертна. Этот аргумент схож с представлениями орфиков и пифагорейцев. Душа, согласно их воззрениям, как мы помним, тоже подвергалась перерождению, а доказательством перерождения был метемпсихоз.

Вторым аргументом выступает анамнезис, который мы встречали в диалоге «Менон», он же основан на гносеологии Платона. Согласно Платону, душа до появления на земле созерцает вечные и неизменные эйдосы наравне с Богами. Душа, прибывая в теле, вспоминает то, что созерцала до возвращения на землю.

Третий аргумент основан на онтологии Платона. Философ утверждает, что душа имеет ту же природу, что и эйдосы. Платон делит мир на зримый и незримый. К зримому он относит объекты эмпирического, будь то лошадь или стул. В незримое входит сама идея, согласно которой существует вещь. Эйдос – парадигма вещи. Подобный подход Платон использует и к человеку, он утверждает: «Мне кажется. Сократ, — ответил Кебет, — любой, даже самый отъявленный тугодум, идя по этому пути, признает, что душа решительно и безусловно ближе к неизменному, чем к изменяющемуся» (Plat. Phaedo 79e). Таким образом, душа бессмертна, так как она ближе к неизменным и вечным эйдосам, чем к зримому и меняющемуся.

В четвертом аргументе Платон утверждает, что душа – это эйдос жизни. Тело без души не имеет жизни. Противоположность жизни – смерть. Если душа – это жизнь, то душа не может принести в тело смерть, следовательно, душа бессмертна.

Однако можно заметить орфико-пифагорейские религиозные оттенки в отношении Платона к телу. Философ характеризует тело человека в том же диалоге следующим образом: «а человеческому, смертному, постигаемому не умом, многообразному, разложимому и тленному, непостоянному и несходному с самим собою подобно — и тоже в высшей степени — наше тело» (Plat. Phaedo 80b). Также Платон утверждает, что: «значит, и тут душа философа решительно презирает тело и бежит от него, стараясь остаться наедине с собою?» (Plat. Phaedo 65d). Тело по своей природе относится к вещам зримым, следовательно, к вещам, меняющимся. Поэтому, когда душа устремится к истинному, неизменному, то есть к эйдосам, тело лишь обманывает душу своими несовершенством. Душа должна познавать подобное себе, то есть эйдосы и не обращать внимание на эмпирическое.

К тем делам, которые совершит душа на эмпирическом уровне, Платон прибавляет и познавательный процесс, от которого равным образом зависит её положение в загробном мире. «Допустим, что душа разлучается с телом чистою и не влачит за собою ничего телесного, ибо в течение всей жизни умышленно избегала любой связи с телом, остерегалась его и сосредоточивалась в самой себе, постоянно в этом упражняясь, иными словами, посвящала себя истинной философии и, но сути дела, готовилась умереть легко и спокойно» (Plat. Phaedo 80e) утверждает Платон. Стоит добавить, если душа чиста, то она после смерти прибывает в божественном, бессмертном, разумном. В божественном душа приобретает блаженство и селится среди богов. Как мы помним, орфики и пифагорейцы также указывали на божественный статус души и её стремление соединиться с божественным.

Из выше сказанного можно ошибочно заключить, что Платон во многом опирается на орфико-пифагорейское учение. По словам Л. Бриссона, душа в учении Платона после смерти тела перестает помнить всю эмпирическую жизнь, в этом отличие Платона от Гомера и учения орфиков и пифагорийцев. Л. Бриссон аргументирует это следующим образом: «Во-первых, у Платона никогда душа не помнит об эмпирических событиях предыдущей жизни. В этом его отличие от Пифагора и пифагорейцев, которым приписывалась способность помнить о вещах и событиях, относящихся к прошлой жизни, как рассказывает Диоген Лаэртский: “О себе он говорил (по словам Гераклида Понтийского), что некогда он был Эфалидом и почитался сыном Гермеса; и Гермес предложил ему на выбор любой дар, кроме бессмертия, а он попросил оставить ему и живому, и мертвому память о том, что с ним было. Поэтому и при жизни он помнил обо всем, и в смерти сохранил ту же память” (VIII, 4). Легенда о Пифагоре, таким образом, решительно расходится с учением Платона» [13, с. 210]. Стоит добавить, что оригинальность Платона в доказательстве бессмертия души очень высока, так как она во многом опирается на онтологию и гносеологию философа. Однако, что для Платона, что для Гомера, душа выступает причиной или же принципом жизни.

Философ обращается и продолжает учение о душе в диалоге «Федр». Но Платон указывает на её бессмертие другим образом: «Всякая душа бессмертна. Ведь вечнодвижущееся бессмертно» (Plat. Phaedrus 245c). Затем Платон в мифологеме диалога «Федр» наделяет душу структурой. Душа Платоном представляется упряжкой, запряженной двумя конями. «...тот конь, что послушен возничему, одолеваемый своей обычной стыдливостью, сдерживает свой бег, чтобы не наскочить на любимого. А другого коня возничему уже не свернуть ни стрекалом, ни бичом: он вскачь несется изо всех сил» (Plat. Phaedrus 254a) утверждает философ. Можно заключить, что в структуре души есть разум (νοῦς) – управляющий упряжкой, есть волевое (θυμὸς) качество души, а также вожделеющая (ἐπιθυμία) часть души. По словам У.Е. Хейстадла, «...те две части,

связанные с чувствами, варианты слова тимос (θυμός) и представляют собой различные ипостаси воли» [4, с. 46]. Среди частей души присутствует элемент борьбы (подобно человеку Гомера), и только разум может разрешить эту борьбу. Если разум овладевает двумя конями, то колесница с возничим в занебесной области может созерцать истинное бытие, бытие идей. Тем самым Платон делает акцент на главенство разума.

В позднем этапе своего творчества, в диалоге «Тимей» Платон размещает составляющие души по телу человека, подобно тому, как это делал Гомер. Например, он говорит: «ту часть души, что причастна мужественному духу и возлюбила победу, они водворили поближе к голове, между грудобрюшной преградой и шеей, дабы она внимала приказам рассудка и силой помогала ему сдерживать род вожделений» (Plat. Tim. 70a). Волевое (θυμός) качество души расположилось в груди, а вожделение (ἐπιθυμία) души в печени.

Не стоит обходить и содержание понятия души, которое было сформулировано в «Определениях», поскольку дефиниция этого термина довольно емко и точно передает понимание души Платоном. Как отмечает А.Ф. Лосев, «автор платоновской школы пытается в «Определениях» прийти к неоспоримым формулам понятий, вызывавших некогда в диалогах Платона бесчисленные словесные прения и потоки красноречия их участников» [1]. Определение души, звучит так: «Душа — то, что само себя движет, причина жизненного движения существ» (Plato Definitions 411 c). В этом определении можно заметить некоторую схожесть с одним из определений души пифагорейцами, как мы помним, они также определяли душу как то, что движет живое существо.

Можно заключить, что в учении о душе Платона обнаруживается некоторое сходство с представлением о душе Гомера и орфико-пифагорейским учением. В философии Платона можно обнаружить: 1) метемпсихоз, подобный орфико-пифагорейским взглядам; 2) представление о душе как о том, что само себя движет, подобно одному из пифагорейских взглядов; 3) статус божественности души и воссоединение души с божественным после смерти тела, подобно утверждениям орфиков и пифагорейцев; 4) наличие в человеке страстей и борьба с ними, что родственно Гомеровскому представлению о душе; 5) наделение души структурой, что сходно с Гомеровским подходом к душе; 6) душа – вместилище души подобно тюрьме или могиле, как утверждали орфики и пифагорейцы. Однако при наличии такого количества аналогичных аспектов в представлении о душе, Платон создает нечто новое. Платон соединяет воззрения предшественников и объясняет природу души по-новому, исходя из своих онтологических и гносеологических воззрений. Как утверждает У.М. Хейстад, достижение Платона заключается в следующем: «Душа становится главной действующей силой у живого человека, носителем чувств, мыслей и нравственных терзаний. Это внутреннее развитие завершается у Платона,

который провозглашает психе центральной частью человека» [4, с. 44]. Можно заключить, что платоновский подход к природе души не несет эклектизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лосев А.Ф. Примечания / Платон. Сочинения в четырех томах. Том 2. / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. - М.: Мысль, 1993. - 528 с.
2. Гомер. Илиада / пер. Н.И. Гнедича. - Ленинград: Наука, 1990. - 572 с.
3. Гомер. Одиссея / пер. В.А. Жуковского. - М.: Наука, 2000. - 482 с.
4. Хейстад У. М. История души от Античности до современности / пер. с норв. С. Карпушиной. - Москва: Текст, 2018. - 476 [1] с.
5. Лосев А.Ф. Мифология древних греков и римлян / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова - М.: Мысль, 1996. - 966 с.
6. Звиревич В.Т. Античная антропология: от героя-полубога до «человечного человека» / под. ред. С. П. Пургина. - Екатеринбург: Урал, 2011. - 244 с.
7. Рябов П.В. Культура Эллады: основные проблемы и категории. - М.: Common place, 2017. - 490 [3] с.
8. Аристотель. О душе / пер. П. С. Попова // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Том 1. / под ред. В.Ф. Асмуса. - М.: Мысль, 1976. - с. 369-451.
9. Дж. Реале, Д. Антисери. Западная философия от истоков до наших дней. Кн. I. Античность. - М.: Петрополис, 1997. - 336 с.
10. Ямвлих О Пифагоровой жизни / Пер. с древнегреч. И.Ю. Мельниковой. - М.: Алетея, 2002. - 192 с.
11. Платон Собрание сочинений в четырех томах. / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи: прим. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи. - М.: Мысль, 1990-1994.
12. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. - М.: Академический Проект, 2010. - 256 с.
13. Бриссон Л. Платон / пер. с фр. О. Алиевой - М.: Rosebud Publishing, 2019. - 288 с.

REFERENCES

1. Losev A.F. Primechaniya / Platon. Sochineniya v chetyrekh tomah. T. 2 / Pod obshch. red. A. F. Loseva, V.F. Asmusa, A. A. Taho-Godi: prim. A.F. Loseva i A.A. Taho-Godi. M.: Mysl', 1993. - 528 p. (In Russian)
2. Gomer. Iliada / per. N.I. Gnedicha. - Leningrad: Nauka, 1990. - 572 p. (In Russian)

3. Gomer. Odisseya / per. V.A. Zhukovskogo. – M.: Nauka, 2000. – 482 p. (In Russian)
4. Hoystad O. M. Istoriya dushi ot Antichnosti do sovremennosti / per. s norv. S. Karpushinoy. – Moskva: Tekst, 2018. – 476 [1] p. (In Russian)
5. Losev A.F. Mifologiya drevnih grekov i rimlyan / Sost. A.A. Taho-Godi; obshch. red. A.A. Taho-Godi i I.I. Mahankova. – M.: Mysl, 1996. – 966 p. (In Russian)
6. Zvirevich V.T. Antichnaya antropologiya: ot geroya-poluboga do «chelovechnogo cheloveka» / nauch.red. S. P. Purgina. – Ekaterinburg: Ural, 2011. – 244 p. (In Russian)
7. Ryabov P.V. Kultura Ellady: osnovnye problemy i kategorii. – M.: Common place, 2017. – 490 [3] p. (In Russian)
8. Aristotel. O dushe / per. P. C. Popova M. // Aristotel. Sochineniya v chetyrekh tomah. T. 1. – M.: Mysl'. 1976. – pp. 369-451. (In Russian)
9. Dzh. Reale, D. Antiseri. Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashih dnei. Kn. I. Antichnost. – M.: Petropolis, 1997. – 336 p. (In Russian)
10. Iamblichus On Pythagoras' life / Per. s drevnegrech. I. Mel'nikovoj. – M.: Aleteja, 2002. – 192 p. (In Russian)
11. Platon. Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah. / Obshch. red. L. F. Loseva, V.F. Asmusa, A. A. Taho-Godi: prim. A.F. Loseva i A.A. Taho-Godi. – M.: Mysl', 1990-1994. (In Russian)
12. Eliade M. Aspekty mifa / Per. s fr. V.P. Bol'shakova. – M.: Akademicheskij Proekt, 2010. – 256 p. (In Russian)
13. Brisson L. Platon / per. s. fr. O. Alievoj – M.: Rosebud Publishing, 2019. – 288 p. (In Russian)

ЖИВОЕ БОЖЕСТВО В ДИАЛОГЕ «ТИМЕЙ»

РУСЛАН ФРАНЦУЗОВ

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Студент

Контакт: SovietUnion789@yandex.ru

АННОТАЦИЯ. Тематика божественного является одной из ключевых во всех платоновских диалогах. Она настолько широка, что включает в себя и рассмотрение традиционной клятвы верховным богам греческого пантеона (Зевса) в первом диалоге Платона «Апология Сократа», и рассмотрение божественного как главного космоса - организующего начала и причины мира в диалоге «Тимей». Однако, если углубиться в изучение вопроса: «Что такое Божественное у Платона?», мы не сможем дать однозначного ответа. Множество исследователей дают различную интерпретацию диалога «Тимей». Данное исследование направлено на анализ результата творения и на раскрытие того, чему Платон приписал «жизнь блаженного бога», что он называет «боги богов» и также все то, что сотворено по аналогу с этими совершенными творениями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Божественное, сотворённое, Платон, Тимей, мировая душа, космос, человек, образ, Бог, стихии, арифметика, творение, человек.

THE LIVING DEITY IN THE DIALOGUE *TIMAEUS*

RUSLAN I. FRANTSUZOV

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Student

Contact: SovietUnion789@yandex.ru

ABSTRACT. The theme of the divine is one of the key in all Platonic dialogues. It is so wide that it includes from the most unpretentious - traditional oath by the supreme god of the Greek pantheon Zeus in the first dialogue of Plato «Apology of Socrates» to the consideration of the divine as the main cosmos-organizing principle and cause of the world in the dialogue of Timaeus. However, if we delve into the study of the question «What is the Divine of Plato?», we will not be able to give a definite answer. Many researchers give different interpretations of Timaeus' dialogue. This is due to the fact that Plato ascribes the «life of God», as well as all that is created by analogy with these perfect creations.

KEY WORDS: divine, created, Plato, Timaeus, world soul, cosmos, man, image, God, element, arithmetic, creation.

Учение о сотворении мира, безусловно, является одной из самых важных проблем в философии Платона. Причин тому множество, но ключевые из них состоят в том, что, с одной стороны, мы имеем различные тексты Платона, в которых одна и та же проблема зачастую описывается по-разному, а с другой – существует множество авторов и каждый со своей позицией, что еще более усложняет попытку разобраться в проблеме божественного у Платона. Тем не менее, рассмотрев множество позиций, мы можем найти практически у всех авторов (за исключением Аристотеля) убежденность в том, что Божеством у Платона является несотворенное активное начало – Демиург и Первообраз (δημιουργός и παράδειγμα). Однако фактически никто (за исключением А.Ф. Лосева) не упоминает о мировой душе, мире и человеке. Хотя сам Платон не раз указывает на божественность этих трех феноменов, сотворённых божественных образов. Рассмотрим их подробнее.

Мировая душа

Причина, по которой мы первой рассматриваем мировую душу, высказана Платоном [Tim. 34b], потому, не углубляясь в данный вопрос, нам необходимо сразу выделить несколько моментов, которые будут служить основой нашего анализа. Во-первых, это непосредственные истоки, начала самой души; во-вторых, устройство души и, в-третьих, это совокупность всех тех принципов и закономерностей, по которым складывалась вся структура души и которые являются определяющими во всей структуре космоса в целом.

Конечно, мы начнем с того, как говорится Ab ovo, или с истоков формирования мировой души. Относительно исходных пунктов творения сам Платон утверждает, что бог сотворил душу путем соединения «...той сущности, которая неразделима и вечно тождественна, и той, которая претерпевает вечное разделение в телах...» [Tim. 35], тем самым получив новый «...средний вид сущности причастный природе тождественного и природе иного...» [Tim. 35]. Но на этом не закончилось творение: поставив среднюю сущность между двумя крайностями тождественного и разделяющего, Демиург, «...взяв три [начала], слил их все в единую идею, силою принудив не поддающемуся смешению природу иного к сопряжению с тождественным. Слив их затем с сущностью и сделав из трех одно...» [Tim. 35b]. Интересно, что при анализе данного фрагмента, французский исследователь Люк Бриссон указывает на то, что Платон не просто соединил тождественное, иное и промежуточное. Исследователь указывает, что у Платона, помимо разделения на тождественное и иное, соединение которого дало промежуточную сущность, существовало соединение тождественного неделимого с тождественно иным, приведшим к промежуточному тождественному и неделимого иного с делимым иным, единство которого привело к промежуточному иному [2, с. 259], что в свою

очередь противоречит позиции В.Е. Еремеева, с которой мы более согласны: «...в космической душе Платон выделяет три составляющие...» [5, с. 21].

Таким образом, раскрывая истоки мировой души, мы можем сказать следующее: душа сложная и простая. Сложность ее в том, что она состоит из трех частей. Простота же в том, что ее Бог - Демиург объединил в единый состав. Исходя из этого, становится очевидным, почему Платон называет сформовавшийся состав «идеями». Но тут же мы наблюдаем диалектику свободы и принуждения, явственности и искусственности, заключающуюся в принудительном характере соотношения свободно существующих в отрыве друг от друга элементов тождественного и иного. Что уже делает мир в самих своих основаниях совершенным (в плане включения всего): Единства и множественности (три основания), свободы и необходимости (насильного совмещения несовместимого) и элемента повторения, заключающего в себе определённые принципы организации структуры мировой души.

Что касается структуры и принципа организации, то сам приоритет мировой души над всем телом обосновывается как благой и заключается в том, что старшее начало должно командовать над младшим [Tim. 34c]. В соотношении благого и иного мы также наблюдаем последовательный переход от двух крайностей - к усреднению и сведению всего - в некоторое единение. Последующее деление единого состава на части, отношения между которыми можно выразить следующим порядком чисел: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, является основой как для построения орбит, так и для самих движущихся объектов. Причем, как указывает сам Платон, помимо крайних промежутков, Бог «...стал заполнять образовавшиеся двойные и тройные промежутки, отсекая от той же смеси все новые доли и помещая их между прежними долями таким образом, чтобы в каждом промежутке было по два средних члена, из которых один превышал бы меньший из крайних членов на такую же его часть, на какую часть превышал бы его больший, а другой превышал бы меньший крайний член и уступал большему на одинаковое число....он заполнил все промежутки, оставляя от каждого промежутка частицу такой протяженности, чтобы числа, разделенные этими оставшимися промежутками, всякий раз относились друг к другу как 256 к 243...» [Tim. 35c - 36b]. То есть, Демиург использует дополнительный скрепляющий механизм, выражающийся в аналогии (соотношении или пропорции) между возникшими промежутками, а завершает он все тем, что утверждает единство всей системы «космического семичлена» (то есть орбит будущих космических тел, за исключением купола - границы мира и земли, находящейся в центре системы) возможно только «...учитывая наличие трех пропорций (по нашей терминологии)-арифметической, геометрической и гармонической. Эти пропорции (прогрессии) соответствуют пифагорейскому учению о количественных отношениях музыкальных тонов» [7, с. 668]. Что касается дальнейшей деятельности Творца с душой, то после того, как все части

были распределены, демиург сложил их в виде буквы X «...и согнул каждую из них в круг, заставив концы сойтись в противоположной точке их пересечения. После этого он принудил их единообразно в одном и том же месте, причем сделал один из кругов внешним, а другой - внутренним. Внешнее движение он нарек природой тождественного, а внутреннее - природой иного...» [Tim. 36b – 36c]. В дальнейшем движение внешнее Платон оставляет без изменения, а внутреннее разделяет на шесть частей (соотношение которых мы указали выше) – это орбиты планетарных Богов. Орбитам (кругам) «вращаться...он (Демиург-прим. авт.) определил в противоположных друг другу направлениях, притом так, чтобы скорость у трех кругов была одинаковая, а у остальных четырех - неодинаковая сравнительно друг с другом и теми тремя, однако отмеренная в правильном соотношении...» [Tim. 36d]. То есть даже в неодинаковой скорости движения последних орбит наблюдается определенная пропорция отношения скорости движения как между собой, так и между первыми тремя, двигавшимися с одинаковой скоростью планетарными кругами. С. Н. Трубецкой комментирует данное место следующим образом: «...Движение внешнего круга, или неба неподвижных звезд...соответствует той части души, которая образована их стихий высшей; самостоятельное движение планет представляет собой низшую стихию: отсюда зависит их разнообразие их орбит и скоростей движения...» [9, с. 374]. Также необходимо указать, что движению орбит соответствует познание человека, ибо каждой вещи присуще нечто иное и нечто тождественное.

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, мы считаем, что в качестве вывода мы можем привести следующие высказывание князя Трубецкого: «Итак, мировая душа у Платона является: 1) как движущая сила мира, 2) как идеальное единство мира, 3) как сознание мира, 4) как совокупность математических отношений, сообразно которым устроен мир, определены расстояние и орбиты мировых тел, 5) как начало, посредством которого идеи воплощаются в материи...» [9, с. 373], хотя последнее - уже отдельный момент в понимании месторасположения идей-образцов. Следует обратить внимание и на то, что математически-физическое соотношение и слияние у Платона связано с этическим компонентом существования, который некогда выступал причиной всего творения, а сейчас выступает как условие существования и оправдание существования самого совершенного из всего рождённого элемента мира.

Космос как божественное

Что касается космоса, то о нем можно утверждать следующее: «Оно возникло: ведь оно зримо, осязаемо, телесно, а все вещи того рода ощутимы...» [Tim. 28c]. Душа мироздания совершенна, ибо цель Творца - сама сущность как таковая (он не может создать нечто не благое). А это значит, что телесная

оболочка творения нисколько не должна отставать от души и быть максимально приближена к ней по возможному совершенству. Здесь, помимо причастности к вечным повторяемым божественным образам – первообраза и Творца, имеется и непосредственное использование третьего несотворенного образа – Хоры. Она – условие существования самого чувственного космоса, потому именно к ней Мир ближе всего. Хора есть множество треугольников, которые делятся на два вида: прямоугольные и равнобедренные (равносторонние). Их сочетание в определённых пропорциях между собой после оформления порождает различные стихии и возможность перехода одних стихий (земля никуда не может перейти) в другие. Стихии эти следующие: огонь, вода, земля и воздух [Tim. 56d]. Интересно, что благодаря данным стихиям, тело становится «видимым и осязаемым», а ведь «...видимым ничто не может стать без участия огня, а осязаемым – без чего-то твердого, твердым же ничего не может стать без земли. По этой причине Бог, приступая к сотворению тела Вселенной, сотворил его из огня и земли» [Tim. 32b]. Далее мы наталкиваемся на те же математические отношения, которые Демиург использовал для создания Мировой Души. Из чего можно сделать вывод, что помимо того, что в самих по себе математических пропорциях имеется этический компонент, так и, по всей видимости, эти математические отношения являются способом максимального уподобления тела душе. Ведь она является первичной по происхождению и по сущности частью Космоса. Но для того, чтобы установить крепкую связь этих двух элементов, необходима средняя, внутренняя для этих крайностей скрепа. Потому Бог поставил между огнем и землей воздух и воду, ибо тогда возникает пропорция. А пропорция – это лучшая связь не только в этическом, но и практическом смысле. Нам нужно понимать, что «только благодаря математическим отношениям, пространство, несуществующее, приобретает ту относительную реальность, которой оно, в виде телесного мира обладает для реальности» [3, с. 113].

Продолжая свою деятельность, Бог, создав тело, полностью истратил все свои компоненты (стихии). И из этого выходит, что почти полностью сотворенное тело одно. Кроме него ничего нет. Все вошло в его устройство. Этим Платон решил сразу две проблемы: во-первых, обосновал совершенство мира (ничего кроме мира нет. Не с чем сравнивать, да и все в нем), что, однако, противоречит учению о трансцендентальном мире идей. И противоречие снимается, вероятно, тем, что в некоторых местах Платон говорит о мире в широком и узком смысле. И если в узком смысле мир – это сотворённый космос, то в широком мир – единство всего существующего и пребывающего. А во-вторых, он решил проблему старения тела мира: «...если тело со сложным составом будет извне окружено теплом, холодом и другими могучими силами, то...они его подточат, ввергнут в недуги и дряхление и принудят погибнуть» [Tim. 33]. Далее, продолжая совершенствовать тело, Демиург придал ему

совершенную форму-сферу, что, в свою очередь, противоречит учению о фигурах, возникающих из первотреугольников, где, помимо четырех форм-стихий, «в запасе оставалось еще и пятое многогранное построение: его бог определил для Вселенной и прибегнул к нему, когда разрисовывал ее и украшал» [Tim. 55c]. Что касается дальнейшей деятельности, то поверхность тела Демиург сделал ровной, в силу отсутствия необходимости в каких-либо органах [Tim. 33c], существованию придал самодовлеющее [Tim. 33d] и совершенное круговое движение, которое всегда «в само себе» [Tim. 34].

Исходя из всего вышеперечисленного, Демиург, «предоставив космосу все эти преимущества, дал ему жизнь блаженного бога» [Tim. 34b]. Но это не конец, ибо не было еще живых существ, присутствие которых должно было соответствовать вечно сущностной природе: «Сколько и каких [основных] видов усматривает ум в живом как оно есть, столько же и таких же он счел нужным осуществить в космосе. Всего же их четыре: из них первый – небесный род богов, второй – пернатый, плывущий по воздуху род, третий – водный, четвертый – пеший и сухопутный род» [Tim. 39e - 40]. Первый род – род богов – он составил из огня (по большей части), придал округлую форму и поместил неподвижным на небосвод. Это звезды. Их функция заключалась в помощи Отцу при сотворении остальных родов, но уже смертных [Tim. 40]. Ибо, как мы указывали ранее, Демиург может творить только бессмертное. То есть для Демиурга инструмент – посредник между абсолютно сущим и несущим. Интересно утверждение Гегеля о том, что учение о младших божествах не входит в состав философии Платона, это не более, чем дань мифологической традиции [4, с. 131].

Отдельно у Платона в двух местах разбираются два вида причин. Причины божественные и причины необходимые. Ум и необходимость. Относительно необходимости мы уже говорили ранее, однако необходимо учесть следующий момент: весь мир создан по необходимости, по этической необходимости, составляющей не только основу, но и оправдание существования самого мира. «Ум одержал верх над необходимостью» [Tim. 48]. Эта победа устраняет естественный хаос, существующий до рождения мира, и дает возможность родиться самому миру.

Таким образом, мы можем увидеть, как при анализе уже цельного образа космоса происходит его обожествление и воплощение посредством соединения чувственно-оформленного и организованного тела с умопостигаемой, наполняющей жизнью и движением душой. Единство всех несотворенных божественных образов при посредстве математико-этической составляющей в форме пропорций привело к тому, что Платон сформулировал следующим образом: «...наш космос есть живое существо, наделенное душой и умом, и родился он поистине с помощью божественного провидения» [Tim. 30c].

Человек как божественный образ

Мы как представители того культурного пласта, который во многом основывается на христианском Священном Писании, очень хорошо понимаем следующие строки: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему по подобию Нашему» [1, с.1]. Несмотря на то, что эти строки имеют большее отношение к Иерусалиму и постэллинскому периоду, христианскому мировоззрению средних веков они очень хорошо подходят для лаконичного описания всей деятельности самого Демиурга и сотворённых низших божеств по созданию человека. Кажется, что весь мир, весь процесс творения был направлен на то, чтобы появился человек, этот разумный элемент в мире необходимости, этот микрокосм в огромном космосе.

Но как происходил сам процесс творения человека? Как он связан со всем внешним миром в целом и иными живыми существами? Почему он, в конце концов, микрокосм? На все эти вопросы мы постараемся ответить в этом параграфе и, подводя итог, сможем обосновать наше предположение о том, что человек по сущности своей и природе является божественным образом, отражением всего сотворенного и несотворенного, необходимого и божественного в одном теле.

Итак, прежде чем перейти к человеку как некой целостности, необходимо сразу указать, что существует два необходимых компонента, в единстве своем составляющих человека, первым из которых является душа. Она состоит из нескольких частей. Первая - разумная (или бессмертная) душа, выступающая неким «...бессмертным, называемым божественным [началом]...» [Tim. 41c], а также носителем ума, ибо «...из всего сущего стяжать ум подобает одной лишь душе» [Tim. 46d]. Ее творит сам Демиург из остатков той смеси, которая использовалась при построении Вселенной (однако ранее указывалось, что Демиург истратил всю смесь без остатка - 36b), предварительно смешав все эти остатки в единую смесь, однако смесь была по качеству гораздо ниже космической души [Tim. 41d], но «...он (Демиург – прим. авт.) явил им (Душам – прим. авт.) породу Вселенной и законы рока...» [Tim. 41e], т.е. создал душу человеческую по образу и подобию души Мировой. Также было установлено точное количество сотворенных душ, совпадающее с количеством звезд, определен пол будущих живых существ – мужской, а также круговорот и цель душ в мире, связанный с этическим компонентом поведения живущего человека. Вторая душа - смертная, ее творят рожденные божества, ведь они «...должны довершить создание Универсума, познав определившуюся как отдельное бытие промыслительную мудрость Демиурга в качестве субстанции, исходящей от него к ним и далее в космос» [8, с. 58]. Эту душу, в силу того, что «...они (младшие божества – прим. авт.) ... страшились ... осквернить таким образом божественное начало...» [Tim. 69d – 69c], разделили на три части и

вложили в верхнюю часть груди, в нижнюю часть груди и в желудок. Возникает закономерный вопрос: для чего нужна смертная душа? Нужна одна по двум причинам. Первая причина - для полного совершенства необходимо что-то смертное (по аналогии с космосом). Вторая причина - в этот тип души вложили «...сильнейшую приманку зла, затем страдание, отпугивающее нас от блага, а в придачу двух неразумных советниц – дерзость и боязнь – и, наконец, гнев, который не внемлет уговорам, и надежду, которая не в меру легко внемлет обольщениям. Все это они смешали с неразумным ощущением и с готовой на все любовью и так довершили по законам необходимости смертный род души» [Tim. 69d]. Также интересен момент, заключающий в себе всю гносеологию Платона, связанную с припоминанием. Почему душа, в которую вложены знания и которая причастна божественному, забывает? Платон раскрывает это так: попадая в тело, душа сопрягается с круговыми движениями самого тела, и они настолько сильны, что заглушают движение божественного начала в человеке – потому душа забывает все то, что знает. Однако движения тела со временем замедляются, возвращается гармония, и душа восстанавливает свое знание. Следовательно, цель человека - действовать согласно тому разумному благу, которое он знает.

Таким образом, распределив все части души по различным частям тела, обеспечив человека эмоциями и разумом, а также дав человеку возможность иметь пророческий дар, Демиург и младшие божества дали родиться «...самому божественному, что в нас есть» [Tim. 73], по образу и подобию умопостигаемого космоса.

Но, несмотря на все вышеперечисленное, одной души недостаточно для создания человека. Необходимо еще и тело, которое будет «колесницей для души», и творить его необходимо в соответствии со всем тем совершенством, которое сотворил Демиург; в соответствии с той мудростью, которая «...заключается в определенном и точном знании некоего внутрикосмического синтеза, состоящего из сопряжения бессмертного и иного, бессмертного и смертного, двух сущностей и двух имен» [8, с. 58]. Относительно тела необходимо указать три момента: структура тела, чувства, и болезни.

Платон начинает с учения о желудке и печени. Первый, вероятно, был создан специально для той части смертной души, которая ответственна за чревоугодие и выступает как «кормушка тела», а вторая создана как своего рода предохранитель желудка, который, отражая мыслительные потенции, пугал бы желудок и душу, находящуюся в нем, и останавливал бы его безгранично возрастающее вожделение. Также указывается на некоторый соседний с печенью орган, который обеспечивает ее чистоту. Что касается соотношения души и тела, то смертные части и бессмертная часть души заключены в мозге: «...в нем укоренены те узлы жизни, которые связуют душу с телом, в нем лежат корни рода человеческого» [Tim. 73b]. Мозг сотворил Демиург из самих

правильных и ровных первотреугольников. При этом, чтобы не смешивать смертное и бессмертное, Демиург создал несколько различных долей мозга (правда, те, в которых находилась смертная душа, являются мозгом «не в прямом смысле»). То место, где находилась бессмертная часть души, он назвал головным мозгом, придал ей совершенную круглую форму для головы, которая своей костной твердостью защищает мозг. Различные части мозга выступают своего рода узами, которые скрепляют душу и тело. Вокруг головного мозга выстраивается все оставшееся тело. Далее идет рассуждение о костях и сухожилиях, где кости формируются из просеянной, чистой земли, увлажненной мозговым веществом и несколько раз закалённой в огне и воде. В силу своей устойчивости, кости оказались не гибкими, и потому бог создает сухожилия, а для защиты всего созданного Демиург творит плоть в результате соединения в определённых пропорциях огня, воды и земли: «... а после замесил их на соленой закваске» [Tim. 74c]. Немного Платон говорит о сердце и главную его функцию сводит к восприятию ощущений. На этом заканчивается учение о структуре тела, и теперь следует перейти к учению о чувствах.

Учение о чувствах крайне похоже на учение об эмоциях, но если у эмоций начало в душе, то чувства имеют своим началом объекты, а точнее - взаимодействие между человеком, ведь говоря об этом взаимодействии необходимо помнить, что объекты восприятия имеют «...одно свойство - постоянно быть ощущаемыми» [Tim. 61c]. Таких типов ощущения Платоном выделяется четыре. Первое - удовольствие, причиной которого Платон называет «... возвращение к естественному состоянию...» [Tim. 64d], в отличие от страдания, причиной которого выступает «всякое противление природе...» [Tim. 64c]. Второй тип ощущений – это вкусовые. Они связаны с взаимодействием языковых жилок и составных компонентов пищи, это же касается и обоняния, где взаимодействие происходит между ноздрями и элементами, находящимися в воздухе, но в силу того, что сами элементы стихий слишком малы и качественно определены, то запахом обладает только то, что обладает переходным состоянием. Единственное, на что указывает здесь Платон чётко, – это субъективная оценка запаха - приятный или неприятный. Третий тип ощущений – это звук, «... это толчок, производимый воздухом через уши на мозг и кровь и доходящий до самой души» [Tim. 67b]. Четвертый тип ощущений – это восприятие цвета. Под цветом Платон понимает «... пламя, струящееся от каждого отдельного тела и состоящее из частиц, соразмерных способности нашего глаза ощущать» [Tim. 67c]. Так объясняет Платон ощущения, интересным является то, что, с одной стороны, человек здесь предстает некой воспринимающей индивидуальностью, а с другой – обреченным на восприятие, в отличие от космоса, таким же субъектом, как и все живые существа.

Что касается болезней, то здесь имеется два интересных момента. Первый момент – это причины болезней. Они связаны с нарушением определённой

гармонии внутри человека (как жидкостей, так и каких-либо стихий). Второй момент – момент смерти. Смерть возникает потому, что треугольники-скрепы бессмертной души мозга в столкновении с попадающими извне треугольниками перестают справляться с ними и под напором всего этого внешнего изобилия рвутся, распуская узы, которые удерживали душу в теле. На этом заканчивается учение Платона о человеке.

Таким образом, человек – этот момент космоса, возникший из единства материального и идеального, конечного и бесконечного, свободы и необходимости. Это божественный образ, который един с Космической душой как по сущности, так и по происхождению (более того – он в структуре повторяет старшего брата). Помимо этого, человек еще и более диалектичен, чем космос. Его свобода разума и души граничит с обреченностью на телесность и угрозой наказания в том случае, если это тело не преодолено и не приведено к благому воссоединению с космосом. Наказание заключается в бесконечном перерождении души человека во все более и более низжайших существах. Иначе говоря, платоновский человек оказывается обреченным на разумность и этичность. Благодаря чему он и порождается, и возвышается над всей этой совокупностью необходимостей. «Разум – прекрасней всего, что только ни есть в человеке...» [6, с. 43], – пишет Феогнид. Платон, поддерживая данное суждение и философско-этическим, и математико-геометрическими, и теологическим способами, доказывает это.

Заключение

Проведенный ранее анализ позволяет нам сделать несколько выводов. Первый заключается в том, что божественность приписывается не только сотворённому и творящему, но и сотворённому по образу и подобию творящего. Второй вывод гласит: по всей видимости, говоря о сотворённом божественном, мы должны принимать во внимание, что оно есть божественное иного рода, не высшего совершенства (как Демиург или Первообраз), но как тот, что все в себя включает. Третий вывод: необходимо обратить внимание на то, что, помимо божественного, есть абсолютное. Существуют божественно опосредованные младшие божества или младший род, которые выступают посредниками между божественным несотворенным и божественным сотворённым (примечательно, что они сами сотворены Демиургом, а что от него жизнь получает, то ему подобно). Четвертый вывод: душа мира имеет свое основание в двух нарождённых началах. Получив свое рождение непосредственно от Демиурга и Первообраза на базе единения предела и, беспредельного, Душа является Богом (мы это можем утверждать, ссылаясь на фрагмент 41c). Пятый вывод: мир как целое, с оболочкой и душой, является божеством и по душе, и по творению, ибо сам принцип его реализации, его «замысел» получен от Отца. Шестой:

человеческая душа и тело созданы из остатков того же основания, что и душа космоса. Само устройство человека есть не что иное, как сам космос, ибо он создан по образу и подобию его, однако уже конечен, не единственен и не всеобщ.

Таким образом, мы сталкиваемся не просто с иным божественным по происхождению, но можем наблюдать целую нисходящую иерархическую систему божественного: от космоса до человека и от человека до рыб. Все зиждется на этике - самом главном божественном Благе, которому подчинен и сам Демиург, и все души живых сотворённых существ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Объединённые библейские общества, 1998. – 296 с.
2. Бриссон Л. Платон / пер. с фр. О. Алиевой. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 288 с.
3. Виндельбанд В. Платон. – К.: Зовншгторгвидав України, 1993. – 176 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. В трех книгах. Кн 2. – СПб.: Наука, 1994. – 432 с.
5. Еремеев В. Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. Издат.: АСМ. 1996. – 207 с.
6. Парнас: Антология античной лирики / Сост.: С.А. Ошеров. – М.: Моск. рабочий, 1980. – 512 с.
7. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 3-х тт. Т.3. Ч.1. – М.: Мысль', 1971. – 622 с.
8. Поэтика древнегреческой литературы: [Сб. статей] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Отв. ред. С. С. Аверинцев]. – М.: Наука, 1981. – 366 с.
9. Трубецкой С.Н. Сочинения. – М.: Мысль, 1994. – 816 с.

REFERENCES

1. Bibliya. Knigi Svyatschennogo Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta. – M.: Ob'edinennye biblejskie obtschestva, 1998. – 296 p. (In Russian)
2. Brisson L. Platon. – M.: Rosebud Publishing, 2019. - 288 p. (In Russian)
3. Vindelband V. Platon. – K.: Zovnshtorgvidav Ukrainy, 1993. – 176 p. (In Russian)
4. Hegel G.V.F. Lekcii po istorii filosofii. Kn 2. – St. Petersburg: Nauka, 1994. - 432 p. (In Russian)

5. Eremeev V. Teoriya psihosemiozisa i drevnyaya antropokosmologiya. – M.: AFM, 1996. - 207 p. (In Russian)
6. Parnas: Antologiya antichnoj liriki. – M.: Mosk. rabochij, 1980. - 512 p. (In Russian)
7. Platon. Timej // Plato. Sobranie sochinenij v 3-h tomah. T.3. Ch. 1. – M.: Mysl', 1971. - 622 p. (In Russian)
8. Poetika drevnegrecheskoj literatury. - M.: Nauka, 1981.- 366 p. (In Russian)
9. Trubetskoy S.N. Sochineniya. – M.: Mysl', 1994. - 816 p. (In Russian)

«БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ» И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА 1990-Х ГОДОВ

ЕЛЕНА ЧИЧИНА

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Старший преподаватель

Контакт: chichinaelena@mail.ru

АННОТАЦИЯ. Статья сопоставляет знаменитый фильм Джоэла Дэвида Коэна и Итана Джексона Коэна (братьев Коэн) «Большой Лебовски» с отечественной кинематографической культурой конца 1990-х годов. Рассматривается стиль кинорежиссуры братьев Коэнов, сравниваются типы героя этого фильма и российского кино 1998 года. Затрагивается проблема смешения элитарной и массовой культур.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: киноискусство, культовый фильм, стиль, симулякр, постмодернизм, массовое искусство, элитарное искусство.

***THE BIG LEBOWSKI* AND THE RUSSIAN CINEMA CULTURE OF THE END OF THE 1990-S**

ELENA A. CHICHINA

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Senior Lecturer

Contact: chichinaelena@mail.ru

ABSTRACT. The article compares the well-known film by Joel David Coen and Ethan Jesse Coen (the Coen brothers), *The Big Lebowski*, with the Russian cinema culture of the end of the 1990-s. The style of the Coen brothers' film is examined, and types of the heroes in this movie and the Russian cinema of 1998 are compared. The problem of contamination of the elite and mass cultures is considered.

KEY WORDS: cinema art, cult movie, style, simulacrum, postmodernism, mass art, elite art.

Фильм Джозла Дэвида и Итана Джесси Козн «Большой Лебовски» отметил свое двадцатилетие. Его давно признали культовым. По поводу термина «культовый фильм» существует довольно много мнений [1, 2]. Мы согласны с Александром Павловым, который полагает, что «культовое кино — это кино, к которому определенная аудитория (она может быть определена с разной степенью точности) испытывает устойчивый, неослабевающий и высокий интерес» [2]. Культовый фильм пересматривается постоянно. «Чтобы войти в историю культового кинематографа, нужно пройти проверку временем и сохранить любовь самых преданных поклонников» [3]. Фильм «Большой Лебовски» прошел эту проверку и сохранил любовь преданных поклонников. При этом фильм также явно ответил на вызов времени, а персонаж, сыгранный Джеффом Бриджесом, стал его несомненным героем.

Цель нашей статьи – показать место этого фильма в контексте отечественной кинематографической культуры.

Фильм «Большой Лебовски» рассказывает о приключениях некоего весьма своеобразного по поведению мужчины, очень похожего на постаревшего хиппи, по имени Джеффри Лебовски и по прозвищу «Чувак» (англ. Dude, в дубляже – Дюдя, хотя чаще и желаннее для большинства зрителей – именно Чувак). В начале фильма его путают с другим Джеффри Лебовски, слышущим миллионером-инвалидом в коляске, женатым на молодой женщине по имени Банни (этот герой и есть «большой» Лебовски из названия фильма), исходя из чего и складываются все хитросплетения криминального сюжета, который основан на известном детективном романе Рэймонда Чандлера «Глубокий сон», написанном в 1939 году. Авторы фильма братья Козн – знаменитые востребованные американские кинорежиссеры. Кроме рассматриваемого нами фильма, они сняли такие ленты как «Перекресток Миллера» (1990), «Бартон Финк» (1991), «Фарго» (1996), «Человек, которого не было» (2001), «Старикам тут не место» (2007), и «Баллада Бастера Скраггса» (2018) и др. Также они получили четыре премии «Оскар».

В целом в фильме «Большой Лебовски» все сумбурно, и это принципиально для режиссеров. Это тот самый стиль фильма, от которого получают удовольствие его поклонники. Ленту очень сложно вписать в какой-то определенный жанр: это и детектив-нуар, о чем свидетельствуют случайно впутанные в историю простак, миллионер-симулянт, роковая женщина, и рассказ о дружбе и приключениях («бадди-муви»), и вестерн, что подкрепляет вступительная речь за кадром, и черная комедия, в которой царствует ирония. Весьма важно отметить время действия ленты – 1991 год и событие, которое тогда произошло: войну в Персидском заливе. Это, кстати, единственная военная операция в мире, в которой вместе выступали не только США с их союзниками, но и СССР. Дело в том, что именно Саддам Хусейн появляется в снах Чувака, олицетворяя эту самую агрессию по отношению к герою.

Кроме того, события в Персидском заливе – это первая виртуальная (тогда – «телевизионная») война в истории человечества, о которой часто говорят, что ее выиграли не союзники, а масс-медиа, потому что рассказ об этой войне стал началом новой информационной эры [4]. Кроме того, это еще и намек на одну из эстетических характеристик картины. Речь о том, что она отличается постмодернистским характером повествования, в ней задействованы только симулякры. Даже этические принципы оборачиваются ими. Так, друг главного героя Уолтер Собчак постоянно представляется ветераном вьетнамской войны и рьяным адептом иудаизма. Он, следуя своему имиджу бравого вояки, призывает Чувака ответить на вторжение в его дом бандитов: «Существует граница, которую нельзя переступать». Но в одной из последних сцен фильма сам Чувак развенчивает, как оказывается, ложный пафос высказываний своего друга, бросая ему фразу о том, что тот вообще никогда и не служил во Вьетнаме. Выступает симулякром и иудейская вера Собчака, так как он всего лишь был женат на еврейке. Симулятивна и вся ситуация с миллионером-тезкой, он оказывается совсем не миллионером, да и все похищение вовсе не похищением.

А вот Чувак как раз не симулятивен. Его личностные характеристики в данной социальной ситуации, которая никак не отличается гуманизмом, очень легко позволяют ему обрести эмпатию со стороны зрителя. В определенной мере он несет черты очень многих представителей современного общества. Он небогат, что, в общем-то, характерно для подавляющего большинства населения, он явный лентяй, причем просто потому, что ему так хочется. Среди всех тех, кто предстает не теми, кто они есть, а кем хотят казаться, он – единственный живой и – получается – нормальный человек. Михаил Трофименков весьма справедливо, на наш взгляд, пишет о нем: «Чувак, единственный достойный этого имени герой нашего времени. Пусть он бездельник, пусть воплощенная гордая и ленивая пустота, напоминающая разом и землю-матушку, и перекасти-поле, и шары, которые Чувак катает в кегельбане в компании педофила по имени Иисус и сбрендившего кореша, воображающего себя то кошерным хасидом, то вьетнамским ветераном. Он имеет полное право презирать всех остальных, живущих мифами, пестующих фантазии, давящихся обманами. Это их проблемы, если Чувак кажется им не тем, кто он есть. А если он не спорит, то только потому, что хорошо воспитан. У него есть так мало и так много одновременно: чувство собственного достоинства, пособие по безработице и персидский ковер. Ну, может быть, не совсем персидский. Все равно – горе тому, кто решит, что можно смело пускать струю на вытертое лежбище укуренного кита» [5]. Да, герой симпатичен. Но все-таки тот уморительный факт, что главным стимулом поступков героя (которые, собственно, и составляют содержание ленты) является попытка возвращения похищенного у него «персидского» ковра, в общем-то, свидетельствует о

крайнем снижении этических стимулов поведения человека, о явной тенденции движения субъекта к духовному остыванию.

Любопытно, что герой фильма «Большой Лебовски» встретил одобрение и на западе, и в мире российской культуры. Никто из серьезных искусствоведов и эстетиков никогда не оспаривал наличие талантов во всех уголках планеты, а не только на родной земле, никто никогда не отрицал взаимопроникновения и диалога разных культур, но когда неожиданно фиксируешь восхищение произведением, в котором архетипические особенности героя принципиально отличаются от национальных, то понимаешь, что общественное сознание изменилось. Фильм Коэнов с культурологической точки зрения является ответом на вызов времени американской культуры и во многом представляет собой насмешку (стеб) над обществом потребления. Собственно, только этот смысловой оттенок не позволяет нам причислить ленту к абсолютно постмодернистскому дискурсу, а скорее к постреализму.

Поскольку этот фильм вызвал особый интерес и в нашей стране, то сразу возникает вопрос: почему? Ю.М. Лотман говорит, что фильм всегда «принадлежит идеологической борьбе, культуре, искусству своей эпохи» [6]. Иными словами, в любой картине выразятся те идейные ценности, которые преобладают в обществе. Американский кинематограф интересен нашему зрителю многими составляющими: зрелищностью, связанной с технической оснащенностью, особыми, нетрадиционными для нашей страны героями, в большей мере, героями-одиночками, которые всегда побеждают, а с другой стороны, яркими отрицательными персонажами (бандитами, террористами, наркоторговцами и т.п.), и, конечно, растиражированными «системой звезд» актерами. Главное же, что американское кино умеет давать публике, – это желанный мир иллюзий, противостоящий застою и скуке, к тому же идейной.

Но является ли этот фильм ответом и на вызов русской культуры? Здесь, на наш взгляд, складывается следующая ситуация. Представители теоретического среза общественного сознания, в частности интеллектуальные кинематографические круги, прославляют ленту Коэнов, обращая внимание на ее эстетическую составляющую и на отражение в ней современной постмодернистской парадигмы мышления.

Вместе с тем любопытно, что отечественные художники, в частности кинематографисты, представляли на экране в 1998 году совсем других героев. Российское кино в 90-е годы вообще находилось в очень тяжелом положении. Это был период «кризиса среднего возраста» [7]. До него был период «покаяния», когда кино в союзе с другими видами искусства и публицистикой СМИ кино ринулось в бой с пороками советской системы, как они ей казались: с отсутствием в ней духовных составляющих («Маленькая Вера», режиссер Василий Пичул, киностудия им. М. Горького, 1988; «Авария – дочь мента», режиссер Михаил Туманишвили, 1989, «Мосфильм»; «Интердевочка», режиссер

Петр Тодоровский, 1989, «Мосфильм», Filmstallet AB), с удушающим действием государственной машины, разрушающей все уникальное и индивидуальное, с замалчиванием преступлений высших эшелонов власти, с бесчеловечностью и преступностью режима как такового, особенно в годы правления Сталина («Покаяние», режиссер Тенгиз Абуладзе, 1984, «Грузия-фильм»; «Увидеть Париж и умереть», режиссер Александр Прошкин, 1992, Мосфильм; «Белые одежды», режиссер Леонид Белозорович, 1992, «Белорусьфильм»). Тогда кино слишком мощно качнулось в эту сторону и затмило все позитивное, что есть в любом обществе (и в советском – тоже), поэтому развитие этой тематики вылилось в так называемую «чернуху» на экране и положило начало развалу отечественного киноискусства. Неслучайно кинорежиссер Александр Велединский (р. 1959) вспоминает: «Наша учеба пришлась на пресловутые 90-е годы. С одной стороны, это время было очень ярким, каждый день что-то происходило. Рушилась привычная жизнь. Но на кино тогда все плюнули, никому до него не было никакого дела, оно никому не было нужным. Помню, тогда к нам на курсы приехал с лекцией Кшиштоф Занусси. И в ходе лекции он вдруг сказал нам, что смысла читать ее нет и что *никто из нас никогда не будет работать в кино* (курсив мой – Е.Ч.). Что кино в России умерло...» [8].

Период в развитии российского кино, названный «кризисом среднего возраста», отмечен тем, что кинематографисты «впали в разочарование»: в новых условиях творить было не так-то легко – государство отстранилось, спонсоры помогали выборочно; кинематографисты реально почувствовали новые ограничительные механизмы (в данном случае, финансовые) и порой воспринимали их как ущемляющие свободу творчества. Мировое признание тоже было затруднено. Только некоторые имена закрепились на Западе (скажем, А. Сокуров, Н. Михалков, из среднего поколения – А. Звягинцев). С приходом на наши экраны в процессе перестройки и позже массы зарубежных фильмов вполне закономерно (хотя для многих отечественных кинематографистов отчасти неожиданно) проявилась профессиональная слабость отечественного кинематографа на фоне изощренного ремесла западных и восточных коллег. В частности, в фильме Кознов «Большой Лебовски» столь ярко была заявлена амбивалентность сочетания нестандартности и нормальности героя, что противостоять этому творческому (и коммерческому!) натиску оказалось нелегко. И если раньше отечественное (советское) кино, возможно, проигрывая в технологии кинопроцесса, выигрывало в нестандартном идейном содержании, то побеждать в 90-е стало, в общем-то, нечем. Но главное, что российское постперестроечное кино перестало чувствовать болевые точки эпохи. Речь не о злободневности, а об умении глубоко слышать время: понимать и принимать его со всеми сложностями и тягостями. В первую очередь, не свобода, предоставленная художнику, а социокультурная идентичность является гарантом существования искусства, как ее отсутствие – гарантом кризиса

творчества. У каждого отдельного художника это тоже случается, но когда аналогичный процесс касается целого вида творчества, тогда ясно, что это проблема социальная, тотальная.

Поэтому успех в России «Большого Лебовски», конечно, неслучаен и связан с социальной ситуацией безвременья и крушением былых идеалов. Лента, в которой буквально все высмеивается и в которой герой несмотря ни на какие удары судьбы остается собой, не могла не вызвать симпатии. Но вот что интересно. Героев, аналогичных Чуваку, в нашем кинопространстве не было. Были те, кто был «ушиблен» временем, опустошен им, убит, кто «ударялся во все тяжкие», но такого самодостаточного лентяя наша культурная ситуация не создала. Отечественные кинематографисты представляли на экране в те годы совсем других персонажей, следуя старой русской литературной традиции, согласно которой герои если и были лентяями, то от безысходности, а в общем-то всегда были одержимы поисками смысла жизни. Как, например, главный лентяй нашей словесности – Обломов. Особенно ярко такая трактовка была дана в фильме Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1977), она опиралась на размышления Юрия Лоцица.

И многие ленты, вышедшие в 1998 году на экраны нашей страны, тоже рассказывали о думающих персонажах. Например, фильм «Две луны, три солнца» Романа Балаяна, касающийся событий чеченской войны, повествует о человеке, который в связи с этой войной попадает в ситуацию экзистенциального выбора. Фильм «День полнолуния» Карена Шахназарова этого же года, демонстрируя эстетически новаторским киноязыком калейдоскопическое путешествие по времени истории нашей страны, представляет разных ее героев, с одной стороны, совершенно различных, а с другой – связанных в единый род. Удивительно пронзительный фильм «Женская собственность» Дмитрия Месхиева, поднимающийся до настоящей трагедии, рассказывает о размышляющих и чувствующих людях в нестандартных, но искренних и высоких отношениях любви. Первый фильм Алексея Балабанова «Про уродов и людей» представил попытку воспроизвести на экране запретное и безобразное (Игорь Манцов) в мире людей. Фильм Кирилла Серебренникова «Раздетые» (тоже первый для него) рассказывает о неуловимо меняющихся гранях человеческих чувств. Картина Валерия Тодоровского «Ретро втроем» возвращала к героям старого фильма 20-х годов Абрама Роома «Третья Мещанская» и опять пыталась проанализировать многогранность «странностей любви». Фильм «Страна глухих» (тоже Валерия Тодоровского) почти притчеобразно рассказывал о времени, в котором, наверное, лучше быть глухим, чем погруженным в страшные антигуманные реалии современности. Лента опытного мастера Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» в который раз раскрывала грани национального характера, замешанного на целостности натуры. Фильм Алексея Германа

«Хрусталева, машину!» – сложная с точки зрения киноязыка рефлексия об отношении к человеку в тоталитарном обществе.

Наконец, нельзя не отметить знаменитую ленту Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» и его героев. В том числе и потому, что персонажи (или коллективный герой) этого фильма в 1998 году и последующие десятилетия в русском культурном пространстве вызвали особо горячее принятие. Этот коллективный герой был совсем не «пофигистом-лентяем». Конечно, можно, посетовать, что русского человека в который раз представляют как горького пьяницу, но трудно не заметить, что этот пьяница всегда выигрывает. И главное, коллективному герою «Охоты» (и «Рыбалки») русские люди, прекрасно понимающие, что пьянство – зло, бесконечно сочувствовали. Действительность-то была для думающего и переживающего человека экзистенциально ужасна, и поэтому глубокое погружение в алкогольное неистовство принималось безоговорочно. Но в фильме «Особенности национальной охоты» это было не трагическое, хоть и с очевидным комизмом, и безысходное пьянство Венички Ерофеева, а – рискнем сказать – оптимистичное, поскольку что бы ни делали герои фильма Рогожкина, все оборачивалось удачей (даже когда случайно запускали ракету, она точно попадала, куда надо). Очень точно сказала об этом коллективном герое Анна Долгарева; «...страна, на которой не осталось живого места от катаклизмов, способна породить только такого культурного героя» [9]. Этому герою не все равно, ему на самом деле больно, если он не видит, ради чего жить. Если это осознание приходит, то герой преображается.

В общем, героя, аналогичного Чуваку, наша художественная культура не выявила.

Особый интерес к фильму Кознов у массового российского общества (конечно, не всех, но тех, кто позиционирует себя активными пользователями сети) и безмерное восхищение им, на наш взгляд, связаны (осознано или подсознательно) с тем, что оно явно пытается «играть в бисер». Игровое сознание сегодня – и на западе, и у нас в стране явно доминирует в интеллектуальном поле. Но те, кто по-настоящему близки «игрокам в бисер» Гессе – это известные художники и философы (М.Хайдеггер, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Д. И. Хармс, С. Дали, У. Эко, С. А. Губайдулина, А. Г. Штитке и др.), т. е. элитарный мир. А любой элитарный мир – это мир избранных, и он всегда манит обывателя, он очень хочет быть к нему причастным. Мир загадочных художественных смыслов именно таков. Для того, чтобы войти в это святилище, на полях интернета разыгрываются нешуточные «интеллектуальные» войны, этого вполне достаточно, ведь чтобы быть причисленным к «лику святых», благородная кровь предков уже не требуется. Зрители-обыватели с удовольствием создают собственные смыслы-интерпретации, думая, что они тоже оттуда – из башни слоновой кости. Но, во-

первых, их интерпретации слабенькие, повторяющие друг друга, а во-вторых, осуществляя свой профанный анализ, они подрывают статус элитарной культуры, омащивая ее. Ведь любая интерпретация сегодня абсолютна легитимна. В этом во многом проявляется характерное для постмодернизма слияние массовой и элитарной культур.

В российском обществе на протяжении последних 30 лет постепенно сознательно или спонтанно распространялись самые элементарные американские ценности, например крайний индивидуализм, приоритет и незыблемость личной свободы, потребительство и демократизм в общении, поэтому успех «Большого Лебовски» с его прославлением «пофигизма» вполне предсказуем. Но все это, вклиниваясь в другую парадигму мышления, грозит ее уничтожить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Самутина Н.В. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу. Логос. 2002. № 5–6. С. 1–9.
2. Павлов А. Какие фильмы мы считаем культовыми? URL: <https://postnauka.ru/video/39723>. Дата обращения: 14.12.2019.
3. Павлов А. Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=218408&p=17>. Дата обращения: 14.12.2019.
4. Дединский С. «Тут не Вьетнам, это — боулинг, здесь есть правила». URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/blog/item/120-vyborg>. Дата обращения: 14.12.2019.
5. Михаил Трофименков о фильме «Большой Лебовски». URL: <https://www.afisha.ru/movie/165940/?reviewid=145441>. Дата обращения: 14.12.2019.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
7. Чичина Е.А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2014. № 1. С. 17–24.
8. Русское кино – это кино любви. Интервью В. Шурыгина с режиссером А. Велединским // Газета «Завтра». Выпуск № 46 (1043).
9. Долгарева А. «Иван-дурак русского поля экспериментов». URL: <https://vz.ru/opinions/2019/5/5/974506.html>. Дата обращения: 14.12.2019.

REFERENCES

1. Samutina N.V. Kul'tovoe kino: dazhe zritel' imeet pravo na svobodu [Cult films: even the spectator has the right of freedom]. Logos. 2002. № 5–6. S. 1–9. (In Russian)
2. Pavlov A. Kakie fil'my my shchitaem kul'tovymi? [What films do we consider as the cult ones?] URL: <https://postnauka.ru/video/39723>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
3. Pavlov A. Postydnoe udovol'stvie. Filosofskie i social'no-politicheskie interpretatsii massovogo kinematografa [Guilty pleasure. Philosophic and social and political interpretations of mass cinema]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=218408&p=17>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
4. Dedinskiy S. "Tut ne V'etnam, eto – bouling, zdes' est' pravila" ['This is not 'Nam, this is bowling. There are rules']. URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/blog/item/120-vyborg>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
5. Mikhail Trofimenkov o fil'me "Bol'shoy Leбовski" [Mikhail Trofimenkov about the Big Lebowski]. URL: <https://www.afisha.ru/movie/165940/?reviewid=145441>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
6. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Jejesti Raamat, 1973. (In Russian)
7. Chichina E.A. Sovremenniy otechestvenniy kinematograf: novaya identichnost' [The new Russian cinema: a new identity] // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Severo-Kavkazskiy region. Obshchestvennye nauki. 2014. № 1. S. 17–24. (In Russian)
8. Russkoe kino – eto kino lyubvi. Interv'y u V. Shurygina s rezhisserom A. Velebinskim [The Russian cinema is the cinema of love. V. Shurygin's interview with the director A. Veleninskiy] // Gazeta «Zavtra». Vypusk № 46 (1043). (In Russian)
9. Dolgareva A. "Ivan-durak russkogo polya eksperimentov" [Ivan the Fool of the Russian field of experiments]. URL: <https://vz.ru/opinions/2019/5/5/974506.html>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД В КИНО (ПО ТЕОРЕТИЧЕСКИМ РАБОТАМ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА)

ЕКАТЕРИНА КУРОВА

Южный университет (ИУБиП) (Ростов-на-Дону, Россия)

Кандидат философских наук, доцент

Контакт: lady.kurova@yandex.ru

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются принципы диалектического монтажного мышления, разработанные С.М. Эйзенштейном. Исходным теоретическим положением теории кино С. М. Эйзенштейна является классическое представление о кинотексте как источнике значения, которое выстраивается при помощи киноязыка. Основываясь на принципах гегелевской диалектики, С.М. Эйзенштейн подчёркивает доминирующую роль монтажа при формировании значения в киноискусстве. Центральная идея монтажной теории С.М. Эйзенштейна – это идея конфликта, которая позволяет структурировать последовательный ряд кадров и делает кино зрелищным, благодаря столкновению ведущих доминант сегментов фильма. Конфликтные сочетания выразительных средств конструируют фильм как диалектически развёртывающееся повествование, в котором кадры прочитываются зрителем наподобие суждений, вступающих в диалогические отношения друг с другом. Теоретические разработки С. М. Эйзенштейна оказали влияние на советскую кинематографическую школу, которая характеризует монтаж как выражение идеи, режиссёрского замысла: монтаж не только организует кадры, но и формирует гносеологические способности зрителя – способности понимать кинотекст как целое. Предоставив обзор основных положений диалектического метода С. М. Эйзенштейна, автор подчёркивает значимость диалектики для структурирования кинотекста посредством монтажа, особенно в области кинематографа, рассчитанного на широкую аудиторию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: теория кино, кинообраз, монтаж, монтажное мышление, диалектика, С.М. Эйзенштейн.

THE DIALECTICAL METHOD IN MOVIES (BASED ON THE THEORETICAL WORKS OF S.M. EISENSTEIN)

EKATERINA G. KUROVA

Southern University (Rostov-on-don, Russia)

Candidate of philosophy (PhD), associate professor

Contact: lady.kurova@yandex.ru

ABSTRACT. The article considers the principles of dialectical montage thinking developed by S. M. Eisenstein. The initial theoretical position of the theory of cinema of Eisenstein is the classical idea of the film text as a source of meaning, which is built with the help of the film language. Based on the principles of Hegelian dialectics, Eisenstein emphasizes the dominant role of editing in the formation of meaning in cinema. The Central idea of Eisenstein's montage theory is the idea of conflict, which allows you to structure a sequential series of frames and makes the movie spectacular, thanks to the collision of the leading dominant segments of the film. Conflicting combinations of expressive means construct the film as a dialectically unfolding narrative, in which the frames are read by the viewer like judgments entering into dialogical relations with each other. Theoretical developments of Eisenstein influenced the Soviet cinematographic school, which characterizes editing as an expression of the idea, the Director's plan: editing not only organizes the shots, but also forms the epistemological abilities of the viewer-the ability to understand the film text as a whole. Providing an overview of the main provisions of the dialectical method of Eisenstein, the author emphasizes the importance of dialectics for structuring the film text through editing, especially in the field of cinema, designed for a wide audience.

KEY WORDS: film theory, film image, editing, editing thinking, dialectics, Eisenstein.

Изучение механизма формирования значения в кинематографе – это задача, практическая значимость которой остро ощущалась на протяжении всей эпохи существования кино. В процессе своего создания кинотекст структурируется авторами и выстраивается в определённом порядке, заданном сценарием и, в дальнейшем, корректируется в процессе съёмки, которая является только одним из промежуточных этапов формирования кинотекста. На сегодняшний день существуют две точки зрения на проблему формирования значения средствами киноязыка: 1) значение наличествует в кинотексте и выводится из него (С.М. Эйзенштейн, Б. Балаш, Ю.М. Лотман); 2) значение трансцендентно кинотексту (постструктуралистские исследования кинематографа). Начиная с раннего этапа киноистории среди теоретиков, многие из которых также являлись и практиками кинематографа, долгое время устанавливалась первая точка зрения, которая активно разрабатывалась в киноведческих и семиотических исследованиях и имела огромную практическую значимость для мировой киноиндустрии.

Перед кинематографом всегда стояла проблема стимулирования зрительского интереса и удержания внимания. С одной стороны, интерес вызывает факт новизны очередного снятого фильма, с данной позиции фильм воспринимается как предложение нового видения и новая конструкция. Сам взгляд художника кино обладает новизной, фильм может открывать новые стороны действительности: «художник изобретает, чтобы не повторяться, не повторять своих предшественников, он движется в своём искусстве дальше, по пути исследования жизни». С другой стороны, для популярности фильма и тем более, увековечения его славы, недостаточно только одного факта существования фильма как кинематографического феномена. Возникает проблема поиска художественных форм, выразительных средств и формообразующих принципов, которые делают фильм доступным для многоуровневого понимания. Если значение принадлежит кинотексту и постигается посредством просмотра фильма, то можно говорить о законах формирования значения, присущим особому языку кино. Соответственно, возникает проблема поиска методов построения кинотекста и путей формирования художественных образов, гуманистическая цель которых – познание эстетических и этических феноменов без непосредственного обращения в самих фильмах к языку науки или философии. Цель данной статьи – определить принципы диалектического построения кинотекста в монтажной теории С.М. Эйзенштейна и определить значение диалектического метода для формирования познавательной культуры зрителя.

Применение диалектического метода в построении кинотекста сохраняет свою актуальность в киноискусстве – особенно в сфере массового кино, которое остаётся в большей степени консервативным в плане использования выразительных средств, одним из которых и является монтаж. С.М. Эйзенштейн

создал теорию киноискусства, в основу которой положил диалектику, и свои теоретические разработки осуществлял на практике, начиная от своего раннего опыта использования элементов кинематографа в театральной постановке «Мудрец» (1923). Работа С.М. Эйзенштейна получила высокую оценку не только среди соотечественников, но и за рубежом (Чарльз Чаплин был восхищён его поэтическим методом трактовки истории). На родине реформатор советского киноискусства С.М. Эйзенштейн был прославлен как режиссёр самых известных ранних советских киноработ, лауреат двух Сталинских премий первой степени: за фильм «Александр Невский» (1938) и за первую серию фильма «Иван Грозный» (1944). Фильм С.М. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925), в изменённых вариантах иностранной цензуры, одним из первых советских фильмов участвовал в мировом прокате и был признан достижением мирового кинематографа. Монтажные методы С.М. Эйзенштейна основаны на диалектических принципах, и в этом отношении являются классическими. В ранний период своего становления советская кинематографическая школа с успехом опиралась на диалектический метод построения кинотекста, используя марксистско-ленинскую философию, метод диалектики Гегеля (Л.В. Кулешов, В.И. Пудовкин, М.И. Ромм, С.М. Эйзенштейн). Успех советских кинокартин был отмечен за рубежом престижными наградами, невзирая на все политические разногласия и идеологические барьеры между СССР и странами капиталистического мира.

Исходным диалектическим принципом, которым должно оперировать киноискусство, С.М. Эйзенштейн считал конфликт: конфликт выразительных средств, конфликт «монтажных кусков» (последовательностей кадров, которые соединяются при «склейке» - эпизодов различной степени протяжённости), внутриличностный конфликт героя, который раскрывается в фильме и т.д. Конфликт представляет собой столкновение противоречий, которые в кинокартине подлежат разрешению. Необходимость конфликта как смыслообразующего и структурирующего начала обуславливается как потребностью в привлечении внимания к фильму, так и идейным характером кинокартины. Конфликтность кино в плане сильного эмоционального взаимодействия С.М. Эйзенштейн назвал аттракционностью, а любой волнующий эпизод в кино – аттракционом. Таким образом, можно говорить о «монтаже аттракционов», когда происходит соединение последовательностей кадров или эпизодов. С.М. Эйзенштейн отмечал: «Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания». Во время просмотра зритель следит за разрешением конфликта, выстраивает логику автора кинокартины и свою собственную.

Учитывая физиологические особенности восприятия кинотекста, С.М. Эйзенштейн рассматривал конфликт в монтажном мышлении через понятие доминанты, и определял монтаж по доминантам как «сочетание (монтажных –

прим. авт.) кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку»: по темпу, тональности, по длительности и т.д. При подобном «ортодоксальном» для того времени монтажном мышлении достигается диалектическое развитие образов и идеи через контрастную противоположность доминант и плавные переходы, которые позволяют сглаживать противоположности. Выявление же самой доминанты не поддается случайному приоритету режиссёра, а задаётся сочетанием монтажных отрезков – последовательностями кадров. То есть сама ведущая характеристика монтируемого отрывка не самостоятельна и задаётся режиссёром с учётом всего фильма как завершённого кинотекста. Представленный подход позволяет рассматривать кинокартину как целое, а не как череду фрагментов, не связанных между собой. Соответственно, следуя данной логике, смысл эпизода не выводится полностью исходя из фрагмента. Несмотря на то, что фрагменты фильма обладают собственной композицией (горизонтальный монтаж), диалектическое построение кинотекста предполагает связь отдельных композиций в общую, задача которой – развёртывание темы. Такое подчинение фрагментов единому композиционно-тематическому ходу Эйзенштейн называет вертикальным монтажом. Однако, в своих киноработах С.М. Эйзенштейн стремился и к тому, чтобы зрителю был достаточно понятен и фрагмент, независимо от общей композиции и сюжета фильма: например, с точки зрения стереотипного символического прочтения. Вообще подчёркнутая фрагментарность кинотекста, доходящая до отсутствия постоянных величин в кадрах и эпизодах, скрепляющих киноповествование – явление достаточно редкое. Например, использование мозаичной и фрагментарной структуры фильма в большей степени характерно для кинематографа, выходящего за рамки массового. Так, А. Тарковский преднамеренно разрывал кинотекст на эпизоды, не содержащие общих элементов, объединяющих повествование, что разрушало внешнюю целостность фильма и приводило зрителей в замешательство при просмотре (фильм «Зеркало» (1975)).

Для усиления зрелищности фильма С.М. Эйзенштейн предлагает использовать различные виды монтажа, сталкивая их между собой в диалектическом противоречии, которое находит разрешение в ходе развёртывания киноповествования. Каждый вид монтажа (перехода на новый монтаж в кинокартине) представляет собой различные виды конфликта: «переход от метрического приёма к ритмическому создавался как установление конфликта между длиной куска и внутрикадровым движением. Переход на тональный монтаж – как конфликт между ритмическим и тональным началом куска. И, наконец, обертоновый монтаж – как конфликт между тональным началом куска (доминантным) и обертоновым». Различные доминанты становятся стадиями друг друга, устанавливают «стадиальное единство» как основной элемент диалектики, например, тон – стадия ритма, кадр – стадия

монтажа. Учитывая диалектические противоречия, повторение старых черт в новом, возврат к старому и т.д., С.М. Эйзенштейн вводит понятие интеллектуального монтажа, где идёт сопоставлении идей различных последовательностей кадров.

Взаимосвязь монтажных отрезков, каждый из которых имеет свою композицию, С.М. Эйзенштейн называет вертикальным монтажом (стыком по вертикали). «Собственно искусство начинается <...> с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения. Объединение последовательностей кадров раскрывает образ темы и идейное содержание фильма. Целое монтажных отрезков, которое и формирует образ, отличается от содержания самих отрезков взятых в отдельности. Например, из сопоставления удачно подобранных элементов «женщина», «чёрное платье» и т.д. возникает образ «вдова», который является качественно новым по отношению к элементам кинокартины. Таким образом, С.М. Эйзенштейн призывал уделять внимание не только внутрикадровому содержанию, но и к возможностям композиционных сопоставлений, что приводит к раскрытию общей темы. Причём для Эйзенштейна было принципиально важно не создание художественной формы как таковой, независимой от воспринимающего субъекта, но кинотворчество именно в связи с изучением и прогнозированием механизма складывания образа в сознании зрителя. С.М. Эйзенштейн подчёркивал, что для удачного подбора монтажных элементов необходимо наблюдать, какие элементы действительности в сочетании друг с другом, создают необходимый образ: развивать внимание к непосредственному восприятию объектов, в том числе работать с эскизными записями художников.

Особенного мастерства конфликтного сочетания С.М. Эйзенштейн добился, используя конфликт выразительных средств (соотношение ритма, цвета, смены кадров и т.д.), которые позволяют надолго привлекать внимание зрителей. Благодаря монтажу познавательный потенциал конфликта в кино реализуется в полную силу: череда разрешающихся противоречий формирует художественный образ. Конечно, речь идёт больше о навязывании смысла художником через различные коды, а не о самостоятельном построении смысла зрителем, то есть, словами Р. Барта, эйзенштейновский смысл – закрытый. Через дублирование значений и отсылки к общеизвестным системам значений, автор значительно упрощает проблему понимания, предлагая готовые решения зрителю.

Среди различных видов монтажа, выделенных С.М. Эйзенштейном (тональный, обертонный, ритмический и т.д.) известный советский кинорежиссёр С. А. Герасимов отмечал интеллектуальный монтаж, контуры теории которого были только обозначены как проект будущего. В киноведческих

работах С.А. Герасимова интеллектуальный монтаж называется функциональным, монтажом мысли, идеи, которая выражается в монтажных переходах. «Мне куда интереснее увидеть, например, в диалоге столкновение каких-то факторов, не формально сообщаемое с помощью монтажной склейки и организуемое не просто по характеру движения, физического движения, а по принципу движения мысли. Активность мысли, сила художественного образа, изложение и постижение идеи, достигаемые в смене изображений, в стыке звукового ряда, в едином потоке многообразных сопрягаемых элементов кинематографической «речи», в управляемом потоке кинематографической образности, - вот основа монтажных построений в истинном киноискусстве». С.А. Герасимов полагал, что монтаж выражает художественную идею кинорежиссёра, а не только организует снятый материал.

Современное массовое кино строится на принципах классического кино, разработанных С.М. Эйзенштейном, и сочетает в себе необходимый компонент зрелищности (аттракционности) и конфликтности. Основные жанры современного массового кино – мелодрама (преобладает трагическое, пафосное начало) и комедия (преобладает комическое, ироническое начало). Область закрытого смысла классического кино воплощает в себе ситком как комедия ситуации. В основе ситкома («Моя прекрасная няня» (2004-2009, СТС), «Ольга» (2016, ТНТ) и т.д.) лежит конфликт и разрешение противоречий конкретной постановочной ситуации, основанное на стереотипах, известных авторам и зрителям. При подобном подходе становится проблематичной самостоятельная работа зрителя по нахождению и разрешению тех противоречий, которые не представлены в фильме или продемонстрированы как незначительные или нераскрытые детали (например, в сериале «Ольга» такими важными, но нераскрытыми моментами киноповествования будут являться детство главной героини, биография семьи главной героини, упущенные перспективы в жизни и т.д.).

Кино обладает важным познавательным инструментом – наглядностью и описательным характером, которые упрощают процесс восприятия кинокартин. Как средство научения диалектическому мышлению кино выполняет свои педагогические задачи, если режиссёр структурирует форму и идеологию фильма по разработанным диалектическим схемам (например, применяет крупный план перед презентацией отдельных элементов). Советский режиссёр С. Герасимов сравнивал познавательные возможности кино с потенциалом литературы: «Я убежден, что кинематограф – искусство совершенно всеобъемлющее и всемогущее и обладает всеми свойствами литературы в области времени и пространства, всеми её возможностями проникать в причинность и связи, раскрывать не только поступки, но и мысли человека. То есть кино способно творить всё то, что от века было достоянием литературы, но способность эта в кинематографе умножилась зрительным воплощением»

[3, с.54]. Шеллинг полагал, что искусство глубже постигает сущность вещей, чем философия и сохраняет тождество, к которому стремится человеческое Я. Кино в некотором смысле подвергает сомнению точку зрения Шеллинга на искусство как на средство примирения противоречий, потому что творческий метод классического кино – это не только попытка, удачная или неудачная, сгладить противоречия. Кино также может являть собой демонстрацию диалектического противоречия, разрешение которого зависит не только от режиссёра, но и от зрителя. Выражение идеи через смену образов, монтаж и диалектическое развитие темы в большей степени, чем в других видах искусства, ограничено продолжительностью фильма, сценарием, основным произведением, на которое опирается режиссёр, и исторической эпохой, в которой происходит работа над фильмом. Свобода толкования, которая предоставляется зрителю, в большей степени будет заключаться в тех противоречиях, которые не разрешены в фильме и составляют так называемые «нестыковки» кинотекста.

Максимально приблизить зрителя к пониманию кинотекста, провести соответствие между жизненными закономерностями и изображаемым на экране – это задача режиссёра, который видит себя как художника, в полной мере осознающего свою ответственность за формирование мировоззренческих установок зрителя. Принципы диалектического монтажного мышления, с успехом применявшиеся в советских фильмах, поднимают искусство кино на уровень той познавательной культуры, которая формирует исследовательские навыки и выявление причинно-следственной связи явлений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна [Электронный ресурс]// <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (дата обращения – 1.06.2019).
2. Герасимов С. А. Собрание сочинений. В 3-х т. Т 2. Кино. Педагогика. М.: Искусство, 1983.
3. Герасимов С. А. Современность и экран // Искусство и школа. М.: Просвещение, 1981.
4. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (дата обращения – 1.06.2019)
5. Эйзенштейн С. Четвёртое измерение в кино [Электронный ресурс]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt (дата обращения – 1.06.2019).
6. Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. Т. 1.– М.: Мысль, 1987.– 637 с.– (Филос. Наследие. Т.102). С.227-489.

REFERENCES

1. Bart R. Tretij smysl. Issledovatel'skie zametki o neskol'kih fotogrammah S.M. Ejzenshtejna [Elektronnyj resurs]// <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (accessed on 1.06.2019). (In Russian)
2. Gerasimov S. A. Sobranie sochinenij. V 3-ch t. T 2. Kino. Pedagogika. M.: Iskusstvo, 1983. (In Russian)
3. Gerasimov S. A. Sovremennost' i ekran // Iskusstvo i shkola. M.: Prosveshchenie, 1981. (In Russian)
4. Ejzenshtejn S. Vertikal'nyj montazh [Elektronnyj resurs]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (accessed on 1.06.2019) (In Russian)
5. Ejzenshtejn S. CHetvyortoe izmerenie v kino [Elektronnyj resurs]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt (accessed on 1.06.2019). (In Russian)
6. SHelling F. V. J. Sistema transcendental'nogo idealizma // SHelling F. V. J. Sochineniya v 2 t. T. 1.– M.: Mysl', 1987.– 637 s.– (Filos. Nasledie. T.102). S.227-489. (In Russian)

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

ВАДИМ БЕДА

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Студент

Контакт: beda@lenta.ru

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу творчества знаменитого немецкого кинорежиссера Лени Рифеншталь и его трагическому пересечению с жизненными коллизиями мастера. В тексте говорится о разных этапах и разных форматах творчества Рифеншталь. В большей мере анализируются те произведения, которые она создала в нацистской Германии: фильмы «Олимпия» и особенно «Триумф воли». В связи с этим в статье рассматривается проблема ответственности художника за свои идеологические высказывания, тем более представленные в совершенной художественной форме.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кинематограф, творчество, документальный кинематограф, горный фильм, спортивный фильм, пропагандистский кинематограф, идеология, тоталитарный режим, нацизм.

THE PHILOSOPHY OF LENI RIEFENSTAHL'S LIFE AND WORK

VADIM G. BEDA

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Student

Contact: beda@lenta.ru

ABSTRACT. The article analyzes creative works of the famous German film director Leni Riefenstahl, and their correlation with the artist's life. The article tells about different stages and different formats of Riefenstahl's works. In particular, films which she created in Nazi Germany, «Olympia» and especially «Triumph of Will» are considered. In this regard, the problem of artists' responsibility for their ideological statements especially presented in a flawless artistic form is addressed.

KEY WORDS: cinema, creative works, documentary film, mountain film, sports film, propaganda film, ideology, totalitarian regime, Nazism.

«Еще не так давно ее имя — во всяком случае, в советских учебниках по кино — считалось нарицательным: Лени Рифеншталь олицетворяла дух германского фашизма в кинематографе. Однако со временем многие, в том числе и у нас, стали отмечать особую выразительность, подлинное мастерство, присущие ее лучшим картинам, которые сравнивали с работами Сергея Эйзенштейна, Вальтера Рутtmана, Дзиги Вертова» [1].

Статья посвящена творчеству немецкого кинорежиссера XX века Лени Рифеншталь (1902–2003). Ее творчество, а также время, в которое она жила, – предмет большого количества исследований. Среди них можно назвать «Лени Рифеншталь» О. Салкелд [2], «Магический фашизм» С. Зонтаг [3], «Творческое наследие Лени Рифеншталь как субъект источниковедческого и архивоведческого изучения (1930–1970)» Ю.В. Бузины [4], «Развитие олимпийского движения в начале XX века в Германии» Л.А. Глинчиковой [5], «Создание социально приемлемого образа тоталитаризма. Опыт нацистской Германии» М.В. Дацишиной [6], «Монтажную выразительность исторического документального фильма» О. В. Иорданиди [7], «Античные образы в лирике Третьего Рейха» И.М. Мельниковой [8], «Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики» С.А. Муратова [9], «Эволюцию тенденций развития документального кино- и телефильма» С.В. Сычева [10] и др. Также отдельно упомянем мемуары и биографии Л. Рифеншталь, в том числе в открытом доступе: «Мемуары» Л. Рифеншталь [11], биографию Л. Рифеншталь [12].

Лени Рифеншталь на протяжении всей своей жизни демонстрировала безусловную волю к ней. Она всегда знала, чего хотела и всегда добивалась этого, всегда — в любом возрасте и в любой сфере деятельности. Л. Рифеншталь была талантливой танцовщицей, выступала в театральных постановках, но произошла досадная неприятность: она повредила колено. Для другого человека такого рода травма, фактически означающая расставание с миром танца, выбила бы его из колеи, но только не Рифеншталь. Она находит себя как бесстрашная женщина и талантливая харизматичная актриса в молодом тогда искусстве кино. В начале 1920-х годов в Германии был популярен жанр так называемого «горного фильма». Его основателем являлся геолог и альпинист Арнольд Фанк (1889–1974). К нему в Швейцарию отправляется Лени Рифеншталь и в итоге становится его главной актрисой. Её роли в фильмах всё время сочетали в себе игру романтических и наивных, но при этом смелых героинь. Самым известным в свое время «горным» фильмом с ее участием стал

«Белый ад Пиц-Палю» (1929). В 1932 году состоялся уже режиссерский дебют Лени Рифеншталь (в этом же жанре) — она не только поставила фильм «Голубой свет», но и сыграла в нем главную роль, а также была его монтажером, продюсером и соавтором сценария.

Но всемирную известность ей как режиссеру, конечно, принесли документальные картины «Триумф воли» (1935) и «Олимпия» (1938). Так, лента «Олимпия», которая изначально должна была стать лишь документальным фильмом, «сухим» воспоминанием о победах и поражениях берлинских летних Олимпийских игр в Германии в 1936 г., стала образцом фильма о спортивных состязаниях. В этой своей работе Лени Рифеншталь сумела превзойти саму себя и наполнить фильм необычайно красочным содержанием. О. Салкелд в своей монографии «Лени Рифеншталь» говорит: «Сложность спортивных съемок заключалась прежде всего в выборе специфических ракурсов для разных видов соревнований – прыжков с шестом, метания молота, прыжков в воду. Для того, чтобы снять марафон, двенадцать операторов следовали за спортсменами на протяжении сорока двух километров, фиксируя все этапы состязания» [2, с. 274]. В «Олимпии» во многом превалирует один очень важный момент: поэтика ленты сочетает как подход поэта, так и документалиста. Его можно охарактеризовать и острее: эстетическая составляющая преобладает над всеми остальными, или даже еще острее: именно эстетика является содержанием картины.

Особенно показательным с точки зрения исследования философии жизни и творчества Рифеншталь является ее фильм «Триумф воли» о шестом съезде НСДАП (национал-социалистической немецкой рабочей партии) в Нюрнберге, который прославил режим Адольфа Гитлера и его партию. Этот фильм ей заказал сам рейхсканцлер, и в дальнейшем эта лента сделала жизнь режиссера сложной и даже трагичной. Так случилось не только из-за заказа фюрера, не только из-за безусловно яркого и талантливого исполнения заказа режиссером, но из-за ее явно просматривающейся симпатии (если не восторга) к снимаемому материалу.

Пытаясь говорить о жизни Лени Рифеншталь, сопряжении в ее творчестве таланта и мировоззрения, мы не можем не коснуться социально-политической ситуации в Германии 30-х годов, которая характеризуется сначала укреплением, а затем и победой идеологии нацизма. Ведь именно после сокрушительного поражения этой идеологии и всей гитлеровской политики оценка ее творчества с самой высокой, о чем свидетельствуют европейские награды, сместилась к самой низкой. Рифеншталь в своих знаменитых фильмах явно балансировала между подлинным искусством, которым она в совершенстве владела, и пропагандой нацизма. И нам бы хотелось остановиться на причинах этой балансировки. Ситуация в Германии 30-х годов складывалась таким образом, что приход к полной власти (соединения у одного лица функций

президента и канцлера) Адольфа Гитлера был предопределен политикой крупных финансистов и промышленников. Олигархи остерегались роста рабочего движения под участием коммунистов, ведь существовал СССР, который постоянно напоминал, что устранение капиталистических отношений вполне возможно, и поэтому богатые круги Германии «поставили» на НСДАП, надеясь, что эта партия их поддержит. Против укрепления коммунистической партии Германии сыграло и сфальсифицированное дело о поджоге Рейхстага (27 февраля 1933 года). Национал-социалисты обвинили коммунистов в том, что те пытаются захватить власть в стране, и нацистам удалось расправиться с ними. НСДАП, шагая к бесконтрольной власти, расправляется и с СА (СА — от нем. *Sturmabteilung*, штурмовые отряды). Это уже не радикально отстоящий от нее идейный соперник, но конкурент. После смерти президента Гинденбурга 2 августа 1934 года Гитлеру удается добиться замены внеочередных выборов референдумом, в результате чего он становится не только главой кабинета министров, но и Верховным главнокомандующим, ему присваивается титул фюрера и рейхсканцлера (впервые в истории страны). После этого идеологии нацизма стало значительно легче укрепляться в общественном сознании [см.: 13, 14].

Нацизм в Германии предполагал исключительность немецкой нации — «арийской расы». Одним из краеугольных камней идеологии нацизма было следующее: человек — существо социальное, но социум всегда должен быть ограничен. Главное ограничение — это кровь. К расовым врагам относились все неарийские расы: славяне, цыгане, негры. Одними из главных врагов были евреи. Геббельс прямо говорил об этом, называя их «величайшим несчастьем германской нации». Нельзя не отметить, что антисемитизм был широко распространен не только в Германии, но и в других странах Европы, а также в США, но государственной политикой он стал только в Германии. Инакомыслие искоренялось, в том числе и массовыми репрессиями, которые, надо подчеркнуть, не вызывали негодования обывателей. Те полагали, что так и должно быть, поскольку евреи и коммунисты есть истинные враги на пути процветания Германии.

Расовая теория дополнялась так называемым законом автаркии (автаркия — от греч. *Autarkeia* — достаточность). В сущности, речь шла о том, чтобы Германия была экономически независима, что Третий рейх должен был стать невосприимчивым к тем или иным экономическим санкциям (блокадам и т. п.), чтобы стал экономически самодостаточным. Политическим успехам НСДАП во многом «подыграла» Великая депрессия, длившаяся, как известно, целое десятилетие. Она породила огромное количество безработных (около семи с половиной человек), что приводило к недовольству, выражавшемуся в экономических и политических акциях. В пример можно привести стачку

горняков города Рура в 1931 году, в которой приняло участие почти 350 000 рабочих.

Гитлер, пообещав немцам достижение устойчивого экономического положения, того, которое было до Первой мировой войны, и прежде всего всеобщую занятость и порядок, в общем-то сдержал свое слово. Да, порядок носил характер прямого административного диктата, но в экономике Германии действительно произошли положительные перемены. Германия Гитлера стала переживать экономический подъем. Этому способствовало сокращение числа безработных, широкомасштабные реформы в сфере промышленности, акции, направленные на улучшение социального положения малоимущих немцев. Таким образом, политика Гитлера была поддержана немцами. Он, придя к власти, реально накормил немецкий народ, дав ему работу на строительстве автобанов (автомагистралей) и одновременно возвратив униженной после Первой мировой войны стране самоуважение. И нация ответила ему почти полным приятием.

Как в контексте всего вышесказанного отнестись к творчеству Лени Рифеншталь и особенно к ее фильму о съезде нацистов? Со стороны кинотеоретиков и кинокритиков, а также вообще, мировой общественности до сих пор существует очень много разных оценок ее творчества. Можно предположить, что, живя в довольно неоднозначный и сложный период истории Германии, Лени Рифеншталь должна была бы быть максимально «гибкой» по отношению к установившейся власти. Можно предположить, что её работа на Гитлера была полностью осознанным шагом, связанным именно с приятием ею этой идеологии. Вполне допустима мысль, что она неосознанно поддерживала режим. А может быть, Рифеншталь была просто конформистом? Жить в той Германии и не сотрудничать с властью было бы очень опрометчивым поступком и могло бы в лучшем случае привести к концу всех карьерных начинаний либо к угрозе для собственной жизни и жизни родных — в худшем.

Сама Лени Рифеншталь заявляла, что работа на нацистов при создании «Триумфа воли» была не более чем именно работой, причем зачастую не доставляющей удовольствие, в связи с тем, что её всегда ставили в очень сложные временные рамки. Но открытого бойкотирования предложений правящей партии снять фильмы не было. Рифеншталь утверждала, что до того момента, как Германия вступила в войну, власть не казалась ей бесчеловечной, а наоборот, в ней режиссёр увидела образ самого сильного и целеустремленного человека — образ немца, который, несмотря на сложнейшую политическую и экономическую ситуацию в стране, продолжает верить и бороться.

На наш взгляд, творчество Лени Рифеншталь — это не просто элемент отлично налаженной машины пропаганды, и сама Рифеншталь — не просто режиссер, разделяющий идеологию нацизма, нет, все значительно сложнее. В горных фильмах Арнольда Фанка Рифеншталь не воспекает «арийского

полноценного человека», но сильного, волевого — да. И само скалолазание порой может быть истолковано как метафора. Ряд исследователей размышляют именно в этом духе. Например, С. Зонтаг писала, что восхождения в горы в фильмах Фанка выступают у Рифеншталь символом стремления к высшей мистической цели, которая воплощается в поклонении фюреру [3]. Невольно при просмотре ленты «Триумф воли», зная, чем окончился «триумф» воли фюрера, мысли обращаются в эту сторону, особенно когда Лени показывает стройные ряды соотечественников из разных регионов Германии, присягающих Гитлеру. Любой кадр, любое действие в этой ленте наполнено восхищением этими людьми. Именно такого рода чувства переполняют критиков Рифеншталь, и поэтому они полагают, что творчество Рифеншталь заслуживает вечного забвения, а сам режиссёр — вечного презрения. Они полагают, что пока всё созданное автором живёт, оно позорит память всех тех, кто пострадал в период правления нацистов.

Но для полноценного анализа стоит посмотреть на искусство Лени Рифеншталь шире. Ее творчество прежде всего отражает время оформления власти Гитлера и мироощущение большого числа немцев, живших в Германии в 30-е годы. Ведь Лени Рифеншталь тоже была частью немецкого народа, и нам представляется, что она так же, как и большинство ее соотечественников, эмоционально разделяла благоприятное отношение к гитлеровскому режиму. Ей (как и огромному большинству немецкого народа) не удалось осознать, что первые укрепившиеся «постулаты» власти НСДАП прокладывают путь страшной и преступной организации, которая очень скоро развяжет Вторую мировую войну и геноцид народов неарийского происхождения. Кроме того, на Рифеншталь произвело очень мощное впечатление выступление Гитлера, которое она слушала в берлинском Дворце спорта. Его речь очень поразила ее, заставив написать фюреру восторженное письмо. Уже при личной встрече выяснилось, что А. Гитлер давно любит ее творчество и очень бы хотел, чтобы именно Рифеншталь сняла документальный фильм о съезде нацистской партии. Она дала положительный ответ.

Философия жизни Л. Рифеншталь и здесь ярко проявилась, она опять делала, что хотела, а философия творчества диктовала перфекционизм и искренность. Сначала возникла лента «Победа веры» (1933) о съезде гитлеровской партии, но Рифеншталь посчитала ее неудачной, и в 1934 году она начала съемки «Триумфа воли», где концепция и стиль работы были уже несколько иными. Нельзя не подчеркнуть, что режиссер проявила профессионализм в использовании тридцати камер, тридцати шести операторов и восьмидесяти помощников. После съемок она сама монтировала материал, это заняло пять месяцев. «Триумф воли» принес ей сначала широкую позитивную известность: он был удостоен всеобщего европейского признания, в частности получив приз на Венецианском фестивале (1936), он с успехом

демонстрировался в рамках Всемирной выставки в Париже (1937), что лишний раз подтверждает, что Европа вовсе не отличалась в те годы идеологией антифашизма, а напротив, поддерживала (хоть и не всегда прямо, отчасти стыдливо) идеи нацизма. Но после начала Второй мировой войны и особенно после ее окончания фильм стал получать негативные отклики, заслужив статус самого популярного пропагандистского фильма в истории.

Оценивая сегодня творчество и жизнь Лени Рифеншталь, обращаясь в том числе к фильму «Триумф воли», нельзя забывать и о том, что именно благодаря Рифеншталь нам стало столько известно об одном из самых ужасных периодов человеческой истории. Некоторые даже считают, что она, подобно греческому герою Прометею, принесла людям истинное знание об этом режиме, отдав тем самым в жертву самое дорогое, что у неё было, — свою карьеру как художника. О. Салкелд цитирует слова британского кинорежиссера К. Браунлоу: «Лени Рифеншталь сделалась символом. В то время как бывшие гестаповцы получают хорошие зарплаты в западногерманских силах безопасности, эта великая артистка вынуждена нести бремя их преступлений. И это наша вина» [2]. На наш взгляд, это сравнение несколько преувеличено, но зерно истины в нем содержится. Будучи истинным художником, Рифеншталь неосознанно увидела в режиме Гитлера то, что простой человек (не художник) не отметил бы. Т.е. ее собственную оценку своей работы как чистой документалистики можно принять. Многие критики говорили примерно то же, подчеркивая, что творчество Лени Рифеншталь нужно расценивать исключительно как профессионально выполненную работу, а её саму как великолепного профессионала своего дела. Она фиксировала моменты истории, не стремясь манипулировать человеком. Другое дело, что вышло на самом деле...

Изучая биографию актрисы и режиссера Рифеншталь, невозможно не отметить ниточки, ставшие канатами и связавшие все моменты ее жизни и творчества в одно целое. Как указывает она сама и те, кто был с ней знаком, кинематограф привлек её внимание возможностью выйти за рамки реального и уйти подальше от повседневности, которая угнетает и не дает обширной возможности для развития внутренней личности. В своих фильмах Л. Рифеншталь пыталась максимально уверенно показать силу обычного человека, стойкость его характера и в то же время, подобно греческим скульпторам, красоту человеческого тела.

Творчество и жизнь Лени Рифеншталь является чем-то сложным и неоднозначным, и ключ к этой неоднозначности в самой личности режиссера: Рифеншталь всей своей жизнью доказала, что она сильная и талантливая, что она предстает и героиней Юнтой из старого «горного» фильма «Голубой свет», и весьма прагматичной, и, что особенно важно, не теряющей воли женщиной и настоящим художником. Ее явное очарование идеями эпохи Гитлера сыграли трагическую роль в ее жизни и творчестве, но нельзя забывать, что так было со

многими жителями Германии. Конечно, Л. Рифеншталь является не просто жителем, а выдающимся киномастером, и ее ответственность выше. Художник, выражая умонастроение общества, не всегда наделен особой чуткостью, которая позволяет ему предвидеть, во что может обратиться всеобщий триумф идей конкретного времени. Но, с другой стороны, общество вообще, а массовое в особенности, стихийно поддаваясь тем или иным идейным тенденциям, как быстро возносит на пьедестал новых героев, так быстро и свергает их. И нацизм, и его певцы были превознесены обывателями в 30-е годы, но те же, по сути, люди в послевоенное время легко свергли своих кумиров, забыв, что сами им рукоплескали. Что свергли, конечно, правильно, но признали ли они и свою вину в том, что проклинаемые ими сегодня идеи восторжествовали в 30-е и 40-е годы?

Когда Рифеншталь снимала «Триумф воли», еще не шла ни Вторая мировая война, ни Великая Отечественная, но цели и даже частично результаты нацистской идеологии Германии уже просматривались. Правда, мы судим о 30-х годах XX века из XXI века, а тогда Рифеншталь была не одинока в своем непонимании надвигающегося зла. Ряд художественных деятелей Германии эмигрировал, а Рифеншталь — нет. После съемок двух своих самых главных фильмов она не принимала никакого эффективного участия в политической жизни, но она осталась в стране, где восторжествовал в полной мере нацистский режим. И это в дальнейшем дополнительно сыграло не в ее пользу в жизни и творчестве.

Искусство невозможно оценивать вне идеологии. Поскольку Рифеншталь воспела ту идеологию, которая принесла горе всему миру, несомненно, ее искусство никогда не будет трактоваться однозначно. Поэтому один из главных выводов нашего небольшого исследования — художник всегда должен быть крайне ответственен за те идеи, которые он проводит, если же он будет безответственен, то ему грозит судьба Рифеншталь, а ее смогла вынести только она сама. Нам представляется, что эта женщина-художник, как и многие другие, родилась не в то время. Блестяще отразив иной исторический период, она не стала бы отверженной. Как частное лицо Лени Рифеншталь всегда стремилась помогать окружающим и улучшать мир вокруг себя. Известно, что в самом начале Второй мировой войны Рифеншталь отправилась на фронт с целью зафиксировать триумфальный поход Гитлера. Но став свидетельницей расстрела евреев в польском городе Коньске (Konskie), она прекратила работу над фильмом. Кроме того, ее непрерывающийся труд — пример того, как должен существовать человек, как не должен прогибаться под напором сложностей и проблем.

После Второй мировой войны Лени Рифеншталь, вопреки всеобщему давлению, продолжала жить и полноценно и талантливо работать. Отойдя от своей главной деятельности, она не опустила руки. Найдя себя в таких вещах,

как занятие профессиональной фотографией и съемками в процессе дайвинга, она сумела открыть новые грани своей творческой личности. Позднее Рифеншталь ярко предстала перед всем миром в документальном фильме Рэя Мюллера «Прекрасная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь» (1993). Весь этот послевоенный период эта женщина как будто назло своим врагам находилась вовсе не в отчаянии или апатии, а напротив, жила с гордо поднятой головой и продолжала собственными силами открывать те двери, которые вставали на её пути. Даже в это сложное для нее время Лени Рифеншталь пребывала в личном «триумфе» своей воли.

Образ Лени Рифеншталь в большей мере в культурной традиции окрашен в черный цвет, предстает «демоническим», но это черное у нее амбивалентно: демонстрируя его и даже очаровываясь им, она тем самым его уничтожает. «Нелегко отрешиться от настоящего и погрузиться в прошлое, пытаясь осмыслить свою жизнь, похожую на долгое хождение по острию ножа. Иногда кажется, что прожито несколько жизней. Подобно лодке в волнах океана, меня бросало то вверх, то вниз. Никогда не успокаиваясь, я стремилась всегда к чему-то необычному, чудесному, таинственному» [11].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вечно живая Лени. Интервью Лени Рифеншталь Федору Павлову-Андреевичу. Коммерсантъ Власть. № 26 от 03.07.2001. С. 50.
2. Салкелд О. Лени Рифеншталь. М.: Эксмо, 2007. 448 с.
3. Зонтаг С. Магический фашизм. Первое сентября. 2000. № 47.
4. Бузина Ю. В. Творческое наследие Лени Рифеншталь как субъект источниковедческого и архивоведческого изучения (1930–1970) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-nasledie-leni-rifenshtal-kak-obekt-istochnikovedcheskogo-i-arhivovedcheskogo-izucheniya-1930-1970-e-gg-1> (дата обращения 28.02.2020).
5. Глинчикова Л. А. Развитие олимпийского движения в начале XX века в Германии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-olimpiyskogo-dvizheniya-v-nachale-hh-veka-v-germanii> (дата обращения 28.02.2020).
6. Дацишина М. В. Создание социально приемлемого образа тоталитаризма. Опыт нацистской Германии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozдание-sotsialno-priemlemogo-obraza-totalitarizma-opyt-natsistskoj-germanii-1> (дата обращения 28.02.2020).
7. Иорданиди О. В. Монтажная выразительность исторического документального фильма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.dissercat.com/content/montazhnaya-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma> (дата обращения 28.02.2020).

8. Мельникова И. М. Античные образы в лирике Третьего Рейха [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-obrazy-v-lirike-tretiego-reyha> (дата обращения 28.02.2020).

9. Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/dokumentalny-telefilm-kak-sotsialnoe-i-esteticheskoe-yavlenie-ekrannoi-zhurnalistiki> (дата обращения 28.02.2020).

10. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино и телефильма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-tendentsii-razvitiya-dokumentalnogo-kino-i-telefilma> (дата обращения 28.02.2020).

11. Рифеншталь Л. Мемуары. М.: Ладомир, 2006. 699 с.

12. Leni Riefenstahl biography [Электронный ресурс]. URL: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html> (дата обращения 28.02.2020).

13. Приход Гитлера к власти. Причины прихода Гитлера к власти [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/159477/prihod-gitlera-k-vlasti-prichinyi-prihoda-gitlera-k-vlasti> (дата обращения 28.02.2020).

14. Акопян О. Л. Германия после Первой Мировой Войны: от унижения к нацизму [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zakonia.ru/analytics/57/52556> (дата обращения 28.02.2020).

REFERENCES

1. Vecho zhivaya Leni. Interv'yu Leni Riefenstahl Fedoru Pavlovu-Andreevichu [Eternally live Leni. Leni Riefenstahl's interview to Fyodor Pavlov-Andreevich]. Kommersant Vlast'. No 26 of 03.07.2001. P. 50. (In Russian)

2. Salkeld O. Leni Riefenstahl. Moscow: Eksmo, 2007. 448 p. (In Russian)

3. Zontag S. Magicheskiy fashizm [Fascinating Fascism]. Pervoye sentyabrya. 2000. No 47. (In Russian)

4. Buzina Yu. V. Tvorcheskoye nasledie Leni Riefenstahl kak subjekt istochnikovedcheskogo i arhivovedcheskogo izucheniya (1930-1970) [Leni Riefenstahl's creative works as the subject of source studies and archeological studies]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-nasledie-leni-rifenshtal-kak-obekt-istochnikovedcheskogo-i-arhivovedcheskogo-izucheniya-1930-1970-e-gg-1>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

5. Glinchikova L. A. Razvitiye olimpiyskogo dvizheniya v nachale XX veka v Germanii [Development of the Olympic movement in Germany at the beginning of

the 20th century]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-olimpiyskogo-dvizheniya-v-nachale-hh-veka-v-germanii>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

6. Datsishina M. V. Sozdaniye social'no priemlemogo obraza totalitarizma. Opyt natsistskoy Germanii [Creation of a socially acceptable image of totalitarianism. Nazi Germany's experience]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-sotsialno-priemlemogo-obraza-totalitarizma-opyt-natsistskoy-germanii-1>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

7. Iordanidi O. V. Montazhnaya vyrazitel'nost' istoricheskogo dokumental'nogo fil'ma. Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Montage expressive means used in a historical documentary film. Synopsis of a candidate's thesis (arts studies)]. URL: <http://www.dissercat.com/content/montazhnaya-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

8. Mel'nikova I. M. Antichnye obrazy v lirike Tret'ego Reykha [Ancient Greek images in the Third Reich's lyrical poetry]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-obrazy-v-lirike-tretiego-reyha>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

9. Muratov S. A. Dokumental'niy telefil'm kak social'noe i esteticheskoye yavleniye ekrannoy zhurnalistiki. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk [A documentary TV film as a social and aesthetic phenomenon of the screen journalism. Synopsis of a doctor's thesis (philology)]. URL: <http://www.dissercat.com/content/dokumentalny-telefilm-kak-sotsialnoe-i-esteticheskoe-yavlenie-ekrannoi-zhurnalistiki>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

10. Sychev S. V. Evolyutsiya tendentsiy razvitiya dokumental'nogo kino- i telefil'ma. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk [Evolution of trends in development of documentary films and TV films. Synopsis of a candidate's thesis (philology)]. URL: <https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-tendentsii-razvitiya-dokumentalnogo-kino-i-telefilma>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

11. Riefenstahl L. Memuary [Memoirs]. Moscow: Ladomir, 2006. 699 p. (In Russian)

12. Leni Riefenstahl biography. URL: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

13. Prihod Gitlera k vlasti. Prichiny prikhoda Gitlera k vlasti [Hitler's rise to power. The reasons for Hitler's rise to power]. URL: <https://fb.ru/article/159477/prihod-gitlera-k-vlasti-prichiny-prihoda-gitlera-k-vlasti>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)

14. Akopyan O. L. Germaniya posle Pervoy Mirovoy Voyny: ot unizheniya k nacizmu [Germany after the First World War: from humiliation to Nazism]. URL: <http://www.zakonia.ru/analytics/57/52556>. Access date: 28.02.2020. (In Russian)