

Aesthetica Universalis

Vol. 3–4 (11–12). 2020

Москва

МГУ имени М. В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики

2020

УДК 82-3
ББК 84-4
А23

Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова / Философский факультет / Кафедра
эстетики / Ежеквартальное теоретическое издание / Адрес
издателя: 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д.27,
корпус 4 (учебно-научный корпус МГУ имени
М. В. Ломоносова «Шуваловский»), аудитория Г 551.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis
А23 Vol. 3—4 (11—12). 2020 / Aesthetica Universalis. — Москва : МГУ
имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра
эстетики, 2020. — 200 с.
ISBN 978-5-0053-0117-8

ISSN 2686—6943

УДК 82-3
ББК 84-4

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0053-0117-8
ISSN 2686-6943

© Aesthetica Universalis, 2020

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /
Ноэль Кэрролл, США
Antanas Andrijauskas, Lithuania /
Антанас Андрияускас, Литва
Peng Feng, China /
Пен Фен, Китай
Beata Frydryczak, Poland /
Станислав Станкевич, Польша /
Sebastian Stankiewicz, Poland
Беата Фридричак, Польша
Mateusz Salwa, Poland /
Матеуш Салва, Польша
Christoph Wulf, Germany /
Кристоф Вульф, Германия
Marat Afasizhev, Russia /
Marat Afasizhev, Russia
Marija Vabalaitė, Lithuania /
Мария Вабалайте, Литва
Matti Ruunänen, Finland /
Макс Риинанен, Финляндия

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief
Евгений Кондратьев, заместитель главного редактора /
Evgeny Kondratyev, Deputy Editor-in-Chief
Елена Богатырева /
Elena Bogatyreva
Степан Ванеян /
Stepan Vaneyan
Александр Лаврентьев /
Alexander Lavrentiev
Евгений Добров, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Уважаемые читатели!

Мы рады представить вам очередной номер нашего журнала с его традиционными рубриками, в которые мы постарались включить материалы, заключающие в себе принципиально новые аспекты эстетических исследований или материалы, трактующие привычные для эстетического мышления проблемы с новой стороны. Редакция в силу некоторых проблем была вынуждена сделать этот номер сдвоенным, хотя в дальнейшем мы намерены соблюдать привычный режим четырех выпусков в год.

Особым образом мы хотели бы привлечь внимание коллег к тому, что начиная с этого номера, наш журнал включается в работу по публикации исследований, проведенных в рамках организованной в 2020 году в МГУ имени М.В.Ломоносова специальной тематической Школы «*Сохранение мирового культурно-исторического наследия*» (https://philos.msu.ru/science/science_school/oss_2). Приглашаем всех исследователей, работающих в этой области, присылать статьи со специальной пометкой названия Школы в сноске после названия статьи.

Как и прежде, мы ждем ваши оригинальные тексты по адресу *aestheticauniversalis@gmail.com*

Желаю вам всего наилучшего,

С.А.Дзикович,
главный редактор AU

EDITORIAL

Dear readers,

We are glad to present you the next issue of our journal with its traditional headings, in which we have tried to include materials that contain fundamentally new aspects of aesthetic investigations or materials that interpret the problems familiar to aesthetic thinking but seen from a new point of view. The editorial board, due to some problems, was forced to make this issue double, although in the future we intend to maintain the usual schedule of four issues a year.

In a special way, we would like to stress attention of our colleagues at the fact that, starting from this issue, our journal joins the work on the publication of researches carried out within the framework of the special thematic School «*Preservation of the World Cultural and Historical Heritage*» (https://philos.msu.ru/science/science_school/oss_2) established at Lomonosov Moscow State University. All researchers working in this area are invited to send articles with a special footnote mentioning the name of the School after the title of the paper.

As ever, we are expecting for your papers on the editorial address *aestheticauniversalis@gmail.com*

I wish you the best,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in Chief

ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА
МИРОНОВА / IN MEMORY
OF VLADIMIR MIRONOV



Профессор В. В. Миронов /Professor V.V. Mironov 1953 — 2020

Журнал *Aesthetica Universalis* («Всеобщая эстетика») с глубоким сожалением вынужден информировать эстетическое сообщество о том, что 20 октября 2020 года скончался декан философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, член-корреспондент Российской академии наук, профессор Владимир Васильевич Миронов.

Профессор В. В. Миронов был широко известен как специалист в области онтологии и метафизики, а также универсально эрудированный теоретик и организатор философского образования. Как декан философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова Владимир Васильевич Миронов оказал неоценимую поддержку многим научным проектам в области эстетики и, в том числе, в основании журнала *Aesthetica Universalis* («Всеобщая эстетика»).

Aesthetica Universalis with great regrets must inform the aesthetic community on October 20, 2020, the Dean of the Faculty of Philosophy at Lomonosov Moscow State

University, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Professor Vladimir Vasilyevich Mironov, died.

Professor V.V. Mironov was widely known as a specialist in the fields of ontology and metaphysics, as well as a universally erudite theorist and organizer of philosophical education. As the Dean of the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University, Vladimir Vasilievich Mironov provided invaluable support to many scientific projects in the field of aesthetics, including the founding of the journal *Aesthetica Universalis*.

*Международный редакционный совет и редакционная коллегия
журнала
International Editorial Council and Editorial Board of the journal*

X ОВСЯННИКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ (ОМЭК X) /
X OVSIANNIKOV
INTERNATIONAL AESTHETIC
CONFERENCE (OIAS X)



Профессор М.Ф. Овсянников / Professor M.F. Ovsyannikov

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОСТСОВРЕМЕННЫХ СОЦИО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ: ПРОБЛЕМЫ И ПАРАДИГМЫ

X ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭК X)
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
М.В.ЛОМОНОСОВА
Философский факультет
Кафедра эстетики
22 – 23.11.2021

НАБОР СТАТЕЙ

Позднейший период новейшей истории охарактеризовался процессами, обнаруживающими признаки тех социо-культурных трансформаций, которые получили в исторической классификации специфическое название «*переходная эпоха*». История европейской культуры породила две крупных переходных эпохи, на основании которых и сформировалось это понятие: переход от Античности к Средневековью и от Средневековья к Новому времени. Альтернативные *формы жизни и формы мышления* (термин Й. Хейзинги), возникающие *синхронно и па-*

раллельно дезинтеграции прежних — вот что составляет основу культурной динамики транзитивных эпох. То, что получило предварительное наименование «состояние постмодерна» (термин Ф. Лиотара), а затем и некоторые уточнительные хронологические концептуальные обозначения, обнаруживает тенденции вылиться в полноформатную переходную эпоху, аналогичную по глубине процессов названным предшествующим двум. Если это окажется справедливым, то мы находимся в самом начале этих транзитивных процессов, а не в их завершающих фазах, как это предполагали авторы некоторых из указанных уточняющих маркирующих концептов. Организаторы ОМЭК X предлагают взглянуть на эстетические явления текущей транзитивной эпохи с точки зрения общеисторической системы координат.

Настоящая конференция, как предполагается, обсудит заявленную эстетическую проблематику транзитивных социо-культурных процессов в рамках следующих тематических разделов:

- 1. Становление новых форм эстетической деятельности.**
- 2. Становление новых форм эстетического мышления.**
- 3. Диспозиционные характеристики постсовременного субъекта эстетического восприятия.**
- 4. Глокализация постсовременной среды человеческого существования.**
- 5. Постсовременные медиа эстетической коммуникации.**

Мы просим Вас прислать свою статью с полным именем, указанием Вашей академической или другой профильной профессиональной позиции, темы сообщения, абстрактом, ключевыми словами, ссылками после основного текста, Book Antiqua, 12, интервал 1. Ваш текст на русском языке должен иметь полный перевод на английский язык с теми же параметрами. Общий объем обеих версий — не более 15 страниц.

Пожалуйста, перед именем вставьте через копирование номер и тему секционной дискуссии.

Крайний срок высылки — 1 мая 2021 г.

В тематической строке письма укажите «ОМЭК X».
Мы дадим Вам ответ до 1 июня 2021 г.
Сборник статей ОМЭК X будет опубликован до начала конференции в виде специального выпуска журнала Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика).
Присылайте свои статьи и задавайте любые вопросы, связанные с намерением участвовать в ОМЭК X по адресу Оргкомитета aesthesis@philos.msu.ru

*С наилучшими пожеланиями от имени
Оргкомитета,
Дзикевич Сергей Анатольевич,
доцент кафедры эстетики философского
факультета МГУ имени М.В.Ломоносова,
заместитель заведующего кафедрой
по научной работе,
сопредседатель и исполнительный секретарь
Оргкомитета ОМЭК X*

...

AESTHETIC STUDIES OF POST-MODERN SOCIO-CULTURAL PROCESSES: PROBLEMS AND PARADIGMS

X OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE
(OIAС X)

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
Faculty of Philosophy
Department of Aesthetics

22 – 23.11.2021

CALL FOR PAPERS

The later period of modern history was characterized with processes that reveal signs of those socio-cultural transformations that have received the specific name «transitional era» in the historical classification. The history of European culture gave rise to two major transitional eras, on the basis of which this concept was formed: the transition from Antiquity to the Middle Ages and from the Middle Ages

to the New Time. Alternative *forms of life* and *forms of thinking* (the terms of J.Huizinga), arising synchronously and parallelly to the disintegration of the previous ones — this is what constitutes the basis of the cultural dynamics of transitive eras. What was tentatively named «*the postmodern state*» (the term of F.Lyotard), and then some clarifying chronological conceptual designations, reveals a tendency to spill over into a full-format transitional era, similar in depth to the processes mentioned in the previous two. If this turns out to be true, then we are at the very beginning of these transitive processes, not in their final phases, as the authors of some of the specified specifying marking concepts assumed. The organizers of OIAC X offer to look at the aesthetic phenomena of the current transitive era from the point of view of the general historical coordinate system.

This conference is supposed to discuss the stated aesthetic problems of transitive socio-cultural processes within the following thematic sections:

- 1. Becoming of new forms of aesthetic activity.**
- 2. Becoming of new forms of aesthetic thinking.**
- 3. Dispositional features of the postmodern subject of aesthetic perception.**
- 4. Glocalization of the postmodern human environment.**
- 5. Post-modern media of aesthetic communication.**

We kindly ask you to send us your paper with your full name, the name of your academic position, the title of your presentation, abstract, key words, references after the main text, Book Antiqua, 12, interval 1. Your English text must have full Russian translation with the same parameters. The total volume of the two versions must be no more than 15 pages.

Please, before the name paste the number and the theme of the panel discussion you have chosen.

The deadline is May, 1, 2021.

Mark the theme of your letter «OIAC X».

We'll answer on acceptance to June, 1, 2021.

The book of OIAC X proceedings will be published as the special issue of *Aesthetica Universalis* theoretical quarterly until November, 22, 2021.

Don't hesitate to write me to ask your questions on all aspects of your participation and send your papers to the address of the Organizing Committee aesthesis@philos.msu.ru

With the best wishes,

Sergey Dzikevich,

OIAC X Organizing Committee

Co-chairman and Executive Secretary,

Associate Professor of the Department

of Aesthetics

at Faculty of Philosophy

Lomonosov Moscow State University,

Vice-head of the Department for scholarly affairs

ТЕОРИЯ / THEORY

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT¹

VER- UND ENTWURZELUNG, METAPHERN VON PERMANENZ UND TRANSITORISCHEM

ZU STRATEGIEN DER GEDENKFUNKTION VON KUNST

Abstrakt

Diese Publikation widmet sich den Problemen, ulturelles und historisches Gedächtnis mittels zeitgenössischer Kunst auszudrücken. Der Autor analysiert im Detail Aspekte der Möglichkeiten der künstlerischen Kommunikation zur Schaffung reichhaltiger Botschaften mit solchen Inhalten, die in der Lage sind, auf die schmerzhaften Herausforderungen zu reagieren, die sich sowohl aus den traumatischen Prozessen der historischen Vergangenheit als auch aus den Beziehungen ergeben, die sich derzeit bilden.

Stichworte

Erinnerung, Nacherinnerung, zeitgenössische Kunst, soziales Trauma, städtische Umgebung, interkulturelle Themen.

Sicher steht es außer Frage, dass Kunst in vielfacher Hinsicht dem Gedenken dient und in dieser Funktion auch gezielt eingesetzt wird. Zu denken ist hier nicht allein an Denk- und Mahnmäler, sondern ebenso an all die

¹Dr. *Viola Hildebrand-Schat* ist Spezialistin für Kunst- und Literaturwissenschaft. Sie ist Lektorin der Goete-Universität in Frankfurt am Main und der Moskauer Lomonosow-Universität. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Korrelationen zwischen Text und Bild, insbesondere die künstlerische Inspektion des Buches. Für weitere Informationen: www.hdschat.de.

Gegenstände, die als Souvenirs von Reisen heimgebracht werden und durch ihre Form oder Technik an alte Handwerkstradition, Gebräuche und fremde Kultur erinnern sollen. Dem Gedenken dienen auch ganze Ausstellungen, insbesondere wenn sie retrospektiv nach dem Tode eines Künstlers, in Verbindung mit Jahrestagen oder besonderen Ereignissen ausgerichtet werden. Doch auch losgelöst von solchen spezifischen Zusammenhängen wird Erinnerung immer wieder Gegenstand von Kunst. Der Zusammenhang von Kunst und Erinnerung ermisst sich u. a. aus der Fülle zur Kunst, die im Zuge der Gedenkkultur entsteht. Ein nicht geringer Teil steht in unmittelbarem Zusammenhang zum Holocaust, so dass nur exemplarisch einige der jüngsten Titel genannt sein sollen.¹

Erinnerung als Thema der Kunst, Kunst als Reflexionsform und die Fülle der daraus hervorgehenden Strategien und Methoden sind nicht neu, weil sie für das Kunstschaffen ebenso wie die -werke grundlegend sind. So hat Kunst von je her dazu gedient, Situationen oder Personen im Bild zu fixieren, um sie für die Zukunft im Gedächtnis lebendig zu halten. Gleichzeitig ist Kunstschaffen nur möglich, weil ein Erinnern an Wahrgenommenes, Gesehenes und Erlebtes möglich ist und so zum Gegenstand der Bildaussage werden kann. So sind Strategien des Erinnerns als Basis künstlerischer Aussage uneingeschränkt nach wie vor aktuell. Das beweist die Kunst der 1970er Jahre, die mit der Aufarbeitung von Krieg

¹ Baer, A., Sznajder, N. *The Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era: The Ethics Of Never Again*, London And New York: Routledge, 2017; Seymour, D.M., Camino, M. (Ed.): *The Holocaust in The Twenty-First Century: Contesting/Contested Memories*, New York; London: Routledge, 2017; Aarons, V. (Ed.): *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham: Lexington Books, 2016; Fehr, M. *Kunst Als Bewußtsein Von Geschichte*. Sigrid Sigurdssons «Vor Der Stille» // Ders., Barbara Schellenwald (Hg.): *Sigrid Sigurdsson. Vor Der Stille. Ein Kollektives Gedächtnis*: Köln, 1995.

und Nationalsozialismus begann, ebenso wie das Kunstschaffen der nachfolgenden Generation, die ausgehend von der Übermittlung der Erinnerung sich noch wiederum der Thematik zuwendet, dies aber gleichsam um die Dimension der eigenen Reflexion erweitert, weil sie das eigene Erleben der Erinnerung der Elterngeneration einbeziehen.¹ Erinnern und Erinnerung erweist sich also als höchst vielschichtig, weil der Rückgriff auf Vergangenes immer zugleich auch auf die Zukunft hinführt, für die die Vergangene aufbereitet und präsent gehalten wird. Die höchst unterschiedlichen Weisen, mit der Vergangenheit umzugehen, bedingt auch die Unterschiedlichkeit der Werke, die im Zuge von Gedenkkultur entstehen. Nicht nur prägen sich hier unterschiedliche Stile aus, sondern ebenso die einzelnen Künstlerindividuen, die ihr je eigene Vergangenheit haben, die von familiäre und nationale Herkunft, einer damit verbundenen Geschichte und Sozialisierung verknüpft ist. Eben diese wiederum prägt auch die Wahrnehmung, die sich aus dem persönlichen Erleben heraus unterschiedlich gestaltet.

Verband sich die Erinnerungsfunktion in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Westeuropa überwiegend mit dem Zweiten Weltkrieg, dem Nationalsozialismus und

¹ Die mit den 1970er Jahren aufkommende Neue Figuration, vertreten u. a. durch Künstler wie Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Gerhard Richter, Sigmar Polke und die als Neue Wilde bezeichnete Berliner Gruppe um Jörg Immendorff, Helmut Middendorff, Bernd Zimmer, Rainer Fetting, Bernhard Koberling, Salomé, stellt vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Aufschwungs gezielt die Frage nach den Geschehnissen der jüngeren Vergangenheit, was sich vor allem in der Themenstellung der Arbeiten bis in die 1990er Jahre hinein niederschlägt. Erinnerung, auch in Verbindung mit dem Holocaust, ist auch zentrales Thema der Arbeiten von Christian Boltanski. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist aber ebenso Thema einer jüngeren Generation, für die u. a. William Kentridge, Kara Walker und Shirin Neshat zu nennen sind.

dem Holocaust, treten in jüngerer Zeit die an Migrationsbewegungen und den damit verbundenen Erfahrungen von Heimatverlust und Fremde hinzu. Nationalsozialismus und Holocaust werden insbesondere von einer Generation von Künstlern thematisiert, die, weil in den 1930er und 1940er Jahren geboren, diese Zeit mit eigenen Erinnerungen verbindet oder aber unmittelbar durch die Elterngeneration damit verbunden ist, während die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen von Migration und Alterität eine um 10 und 20 Jahre jüngere Generation berührt, sich aber bis in die Gegenwart fortsetzt, nicht zuletzt angestoßen durch Veränderungen, die Globalisierung und weitere Kriege mit sich bringen.¹ So unterschiedlich die historischen Ereignisse sind, wird die Auseinandersetzung mit ihnen aber in jedem Fall von Erinnerung mitbestimmt. Die transferierte Erinnerung, die insbesondere das unmittelbare Erleben bestimmt, hat Marianne Hirsch als Post-Memory bezeichnet. Post-Memory bzw. auch Re-Memory wird ausgelöst durch eine durch Narration und Bilder vermittelte Erinnerung.² Post-Memory hat Hirsch eindrücklich am Beispiel der durch den Holocaust aus ihren Heimatländern Vertriebenen beschrieben. Sie legt dar, wie für die Betroffenen die auf immer verlorene Heimat

¹ Als monumentale Erscheinungen treten vor allem das Steelenfeld in Berlin von Peter Eisenmann und der Neubau des jüdischen Museums, ebenfalls in Berlin, hervor. Zu nennen sind weiterhin die unterirdische Bibliothek von Micha Ullmann (Bebelplatz/Opernplatz in Berlin), 1994/95 wie auch das vor dem Jüdischen Museum am Judenplatz in Wien aufgestellte Holocaust Memorial von Rachel Whiteread, das in einem Negativabguss der Bibliothek des jüdischen Museum besteht.

² *Hirsch, M.* Past Lives: Postmemories in Exil // *Poetics Today*. Vol. 17. No. 4; *Creativity and Exile: European/American Perspectives II*. Winter 1996. S. 659–686. Vgl. auch Vgl. *Young, J.E.* Nach-Bilder des Holocaust, in: *After Images. Kunst als soziales Gedächtnis*, Neues Museum Weserburg Bremen 2004. S. 25–32.

weiterhin in der Erinnerung erhalten bleibt, und auch dann noch weiterexistiert, wenn die erinnerten Orte selbst überhaupt nicht mehr auffindbar sind. Selbst im Falle sie faktisch noch bestehen, haben sie sich doch so verändert, das sie sich nicht mehr mit der Erinnerung in Einklang bringen lassen. Post-Memory ist im Gegensatz zur Erinnerung von einem tastenden Suchen, von Versuchen der imaginären Rekonstruktion geprägt, die nicht von Gegebenheiten, sondern nur deren Abbilder geleitet wird. So bleiben die in der Erinnerung evozierten Bilder unscharf und entsprechen niemals den tatsächlichen Gegebenheiten. Eine besondere Rolle nehmen in diesem Zusammenhang Fotografien aus der Vergangenheit ein, da sie der Vermittlung zwischen denjenigen dienen, die das auf den Bildern erfasste tatsächlich noch erlebt haben, und denjenigen, die gänzlich auf das Erzählen und Zeigen der Bilder angewiesen sind, weil sie die abgebildeten Szenen nicht anders als von den Bildern kennen. Dafür ist es nicht einmal von Belang, ob es sich um individuelle Bilder oder allgemeine, beispielsweise Postkartenansichten, handelt, da es nicht um ein individualisiertes, sondern ein allgemeines, generalisiertes geht. Die Fotografien fungieren dabei gleichermaßen als indexikalische Spur wie auch materielle Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sie vermitteln zwischen dem unmittelbaren Erinnern und dem indirekten, nur durch Vermittlung aufgerufenen Erinnern, der Post-Memory. Auch Harald Welzer hat wiederholt darauf hingewiesen, dass allgemein Erinnern niemals gleichzusetzen ist mit dem Vergegenwärtigen und Objektivieren von vergangenen Ereignisse, da es immer auch eine die gegenwärtiger Bewusstseinslage und aktuelle Gegebenheiten miteinbezieht.¹

¹ Welzer, H. Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München, 2002.

Für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bedeutet das, dass auch wenn die Geschehene selbst unveränderlich sind, doch ihre Darstellung durch das Künstlerindividuum, unabhängig von dessen persönlichem Stil, durch die Erinnerung überformt wird, und da diese Erinnerung je nach Gruppen, Zeitpunkt, Ort und Kontext einen andere sein wird, wird es auch bei gleichen Referenzbezügen, zu unterschiedlichen Ausdrucksformen kommen.

So sehr sich auch die politischen Hintergründe unterscheiden, die wie im Nationalsozialismus Deportation bedingen oder wie in den Kriegen in Syrien oder Afrika zur Flucht führen, verbindet die unterschiedlichen Schicksale die Erfahrung mit Entwurzelung. Das Zurücklassen des Vertrauten und die Begegnung führen zu Erfahrungen von Fremdheit und Heimatlosigkeit. Sie sind das unabdingbare Schicksal der ungewollten, erzwungenen Reise, die Deportation, Flucht oder Emigration bedingen. Und sie stehen dem Vertrauten der Heimat, einem Gefühl von Geborgensein in der Familie, der Sippe und der eigenen Kultur entgegen. In diesem Zusammenhang spielen Boden und Erde eine besondere Rolle. Vor diesem Hintergrund enthalten Erde, Erdboden in der Kunst und erdgebundene Manifestationen, wie sie sich u. a. in einigen Arbeiten von Lois Weinberger und Hans Haacke zeigen, eine bedeutungsträchtige Aussage. Allein sprachlich manifestiert sie sich in Redewendungen, das «Ergreifen der Scholle» bedeutet Landbesitznahme, Ausdrücken wie «Muttererde» oder «Mutterboden», «Bodenhaftung», «erdverbunden», «Erdung», verweisen in der einen oder anderen Weise auf eine tiefe Verbundenheit mit dem Erdboden. Jacob Grimm widmet in seiner *Deutschen Mythologie* im Kapitel zu den Elementen der Erde eine ausführliche Darstellung, in der er den Stellenwert der Erde als heilige Substanz darlegt. Sie ist das nährende, das kraftspende Element, aus dem Bäume und Früchte erwachsen, und in das sie, wie alles Irdische ,zur Erde zerfallen» wieder zurückkehren.¹

Der Verwurzelung in der Erde geradezu konträr entgegen steht das Motiv der Reise, als deren Dreh- und Angelpunkt der Bahnhof gelten kann. Der Bahnhof eignet er sich als Metapher des Transitorischen, das sich weder mit einem Hier noch Dort verbindet, und in der immer auch in Erwartung des Unbekannten ein Moment der Ungewissheit mitschwingt. Gerade im Gedenken an Deportationszüge, die mit Ende der 1930er Jahre aus Bahnhöfe vieler Städten Deutschlands gen Osten fuhren, wird der Bahnhof als Ort künstlerischer Intervention genutzt, so in einer Arbeit von Shimon Attie, aber auch einer von Lois Weinberger, um nur zwei Beispiele zu erwähnen. Erde als Material, Bahnhof als Ort als Mittel künstlerischen Arbeitens im Zusammenhang von Gedenken sind nur zwei Aspekte unter vielen, von denen aus die Frage gestellt werden kann, inwiefern Kunst den Geschehnissen der Vergangenheit entsprechen kann.

Erde als Metapher für Ortsverbundenheit

Erde als naturgebundenes Element ist häufig im künstlerischen Arbeiten zum Einsatz kommender Gegenstand, gezielt als Metapher für Erdgebundenheit innerhalb eines politikgeschichtlichen Zusammenhangs, in dem Vorstellungen von Ortsgebundenheit und Heimatbezug mitschwingen, wird sie am Beispiel zweier Arbeiten plausibel, die an unterschiedlichen Orten zu unterschiedlichen Zeiten entstehen und deren eine von Hans Haacke, die andere von Lois Weinberger stammt.

Haackes Arbeit entsteht auf Einladung des Deutschen Bundestages, ein Konzept zur künstlerischen Gestaltung des nördlichen Lichthofs im Reichstagsgebäude zu entwickeln (*Ill.1*). Haacke legt ein mehrteiliges Konzept vor, dessen

¹ Vgl. *Grimm, J.* Deutsche Mythologie (Berlin 1875 – 78) Neu gesetzte, korrigierte und überarbeitete Ausgabe. Marixverlag, Pößneck – Miesbach, 2007.

wesentlicher Teil in einem flachen, rund 20 mal 7 Meter großen Becken besteht, das mit Erde befüllt werden soll, in der im Laufe der Zeit die Samen aufgehen sollen, die in der Erde bereits vorhanden sind, ohne dass sie gezielt von einem Gärtner gesät werden. Quer über die Fläche zieht sich der aus Neonröhren geformte Schriftzug «Der Bevölkerung», zunächst als Geste des Künstlers zu verstehen, mit der er seine Arbeit der Bevölkerung widmet, im Weiteren aber auch als eine der Bundestagsabgeordneten, die der Künstler zur Teilnahme an der Werkentstehung eingeladen hat. Um den Kasten im Lichthof zu füllen, sollte jeder aus seinem Landkreis einen Zentner Erde mitbringen. Den partizipatorischen Anteil an der Arbeit hat Haacke als offenen Prozess geplant, so dass neu gewählte Abgeordnete weiterhin mit einem Kübel Erde ihren Beitrag leisten können. Damit gelangten aus allen Gebieten Deutschlands Samen in das Pflanzbecken, die im Laufe dessen Bewuchs bestimmten. Über die dicht an dicht stehenden verschiedenen Pflanzen soll auf die Unterschiedlichkeit der Bevölkerung hingewiesen werden, die weniger aus den regionalen Bezügen hervorgeht, als vielmehr einer multinationalen Durchmischung, die verstärkt in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in den Blick tritt.

Weitere Bestandteile der Arbeit sind ein Internetauftritt und eine WebCamera. Über die Website können die Informationen zum Konzept, u.a. auch die Namen der beteiligten Bundestagsabgeordneten abgerufen, weiterhin aber auch die Veränderungen beobachtet werden, die sich im mit Erde gefüllten Becken vollziehen, denn von der im Gebäude installierten, auf den Hof mit dem Becken gerichtete Kamera werden die Bilder in Echtzeit übertragen.

Mit dem Schriftzug zwischen den Pflanzen reagierte Haacke auf die 1916 am Westportal des Reichstagsgebäudes angebrachte Inschrift «Dem deutschen Volke» und machte durch die Ersetzung von «Volk» durch «Bevölkerung» deutlich, dass der Text in seiner ursprünglichen Formulierung keine

Gültigkeit mehr haben kann. Doch eben diese Veränderung löste heftige Diskussionen aus, waren doch über die Ersetzung grundlegende Fragen zum Verständnis von Nation und Nationalität berührt worden, innerhalb derer unweigerlich auch die Veränderung der Bevölkerung Deutschlands in den Blick geraten musste, die sich seit Kriegsende vollzogen hatte. Zunächst durch die Zuwanderung von Fremdarbeitern in den Jahren des Wirtschaftsaufschwungs, dann nach dem Ende des Kalten Krieges, unter dem Einfluss von Globalisierung hatte sich die Bevölkerungsstruktur deutschlandweit verändert, war von einer anhaltenden Durchmischung unterschiedlicher Nationalitäten gezeichnet.¹ Unausgesprochen ist die Ersetzung von «Volk» durch «Bevölkerung» auch ein Rekurs auf die nationalsozialistischen Anliegen, die Reinheit der deutschen Rasse zu wahren und alles Fremde daraus zu verbannen. Indem nun Haacke von dem Begriff «Volk» Abstand nimmt, kehrt er dessen Unangemessenheit hervor, die angesichts der zurückliegenden Geschehnisse sich noch verschärft hat. Nicht nur führt er mit dem Ausdruck «Bevölkerung» vor Augen, dass der nationale Anspruch auf das Volk in Deutschland nicht mehr haltbar ist, ebenso betont oder ermutigt er gar dazu, das Multinationale der in Deutschland Lebenden wahrzunehmen. Die Durchmischung

¹ Zur Diskussion vgl. «Der Bevölkerung». Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke, hrsg. v. Michael Diers und Kaspar König, Köln 2000. Eingebracht in die Diskussion wurde im Weiteren, ob der Kunstbeirat nicht berechtigt sei, über die Installation eines Kunstprojektes zu entscheiden, wenn dieses mit politischen Implikationen an so bedeutender Stelle, wie dem Sitz des Deutschen Bundestages, realisiert werden sollte. Als Reaktion auf die inner- und außerparlamentarische Diskussion beschäftigte sich der Kunstbeirat auf seiner 6. Sitzung vom 25. Jan. 2000 zwar erneut mit Haackes Projekt, stellte aber seine frühere Entscheidung nicht wieder zur Abstimmung, sondern bestätigte sie lediglich und betonte, dass er in der Widmung «Der Bevölkerung» keine Distanzierung zur Giebelinschrift am Reichstagsgebäudes sehe.

reflektiert auch der Pflanzenwuchs, der bald nach Einrichtung der Arbeit sich am Becken zeigt. Einerseits erinnert es über die Erde, die es füllt, an die Blut- und Bodenpolitik der Nationalsozialisten, führt diese zugleich aber über die Durchmischung der Pflanzen ad absurdum. (Einige der Abgeordneten haben auch Erde aus ihren Heimatländern mitgebracht.)

Anfangs kam angesichts von Haackes Arbeit aber auch ganz allgemein das Verhältnis von Kunst und Politik und von öffentlichen Auftraggebern und Autonomie von Kunst zur Sprache. In diesem Zusammenhang wurde auch der künstlerische Wert von Haackes Arbeit angefochten. Die gesamte durch das Werk ausgelöste Diskussion war jedoch Teil von Haackes Konzept. Das Infragestellen von Gewohnheitsrecht, von nicht thematisierten politischen oder sozialen Missständen ist mit praktisch jeder seiner künstlerischen Arbeiten verbunden. Seine Arbeiten berühren Schwachpunkte, geben damit aber auch Anstoß, über die durch sie aufgerufenen Themen nachzudenken.

Verwurzelung und Entwurzelung als Metapher

Erde und das in ihr liegende Leben haben auch in den Arbeiten von Lois Weinberger einen zentralen Stellenwert. Grundsätzlich beschäftigten den Künstler der Naturraum, die ökologischen Strukturen und das Zusammenspiel von Mensch und Natur, das sich in Nutzung und Ausbeutung von Natur ebenso zeigt wie im Schutz der Natur. Das komplexe Beziehungsgefüge verdeutlicht er über Arbeiten mit freiwachsenden Pflanzen, die sich ihr Territorium erobern, sich neuen Gegebenheiten anpassen und gegen bestehende Bepflanzung durchsetzen. Sie finden sich auf stickstoffhaltigen Böden, an nicht vom Menschen kultivierten Orten, an den Rändern von Wohngebieten, auf Baustellen und Abraumhalden und gelten gemeinhin als Unkraut, werden also direkt durch das Anfügen des Präfix als eine dem nützlichen

Kraut entgegengesetzte, ungewollte und ungeliebte Bepflanzung stigmatisiert. Die sich hier bekundende Verwerfung findet sich auch in der offiziellen Diktion, sie als Ruderalpflanzen zu bezeichnen, abgeleitet von «Rudera» als Bezeichnung für Schutthaufen oder Trümmer, die sich auch in Begriffen wie «rudimentär», also «nicht voll ausgebildet», «verkümmert» oder dem Französischen «rude» für «rau», «grob» wiederfindet.

Ruderalpflanzen stehen auch im Fokus der Arbeiten Weinbergers, die er 1997 auf der documenta X zeigt (Ill.2). Auch wenn Weinberger an verschiedenen Stellen der Ausstellung seine Arbeiten zeigt, legt er den Schwerpunkt doch auf das Gelände des alten Hauptbahnhofes, der seit dem Bau eines neuen Bahnhofs auf der Kasseler Wilhelmshöhe nur mehr für den Regionalverkehr genutzt, vor allem aber während der documenta in den Ausstellungsablauf eingebunden ist. In einem Seitenflügel des Bahnhofsgebäudes installiert er eine Arbeit, die als *Zelle* betitelt, zwar keine Pflanzen enthält, aber grundlegende Aussagen zu den seinen Arbeiten zugrundeliegenden Konzepten liefert. Auf dem Fußboden lagert eine alte Matratze, neben der ein Lexikon seltener Pflanzen, ein altes Schild aus einem Luftschutzkeller mit der Aufforderung, mit dem Licht zu sparen, und einige Photographien liegen. Beide Fotos geben den Künstler wieder, eines im Porträt, das ein russischer Straßenkünstler erstellt hat, das andere auf freiem Feld vor dem Brandenburger Tor in Berlin mit einer Gießkanne in der Hand. Ein weiterer Teil der Arbeit besteht in einer Telefonzelle aus der ehemaligen DDR, die mit herausgerissenem Hörer deutlich Spuren von Vandalismus zeigt. Vom Innenraum aus durch das Fenster ein Stück Vorplatz mit aufgerissenem Straßenpflaster zu sehen, wo sich bereits Pflanzen breit zu machen beginnen, die jedoch absichtsvoll vom Künstler mit aus Osteuropa importierten Samen gezogen wurden.¹ Einen ganz ähnlichen Pflanzenwuchs hat Weinberger auch zwischen den Schienen der Gleisanlage des Bahnhofes initiiert, die jedoch innerhalb

der schon vorhandenen Vegetation nicht auffallen – ein Aspekt, den der Künstler durchaus im Auge hat und der Teil seines Konzeptes ist. Seine Arbeit am Gleis wird von den documenta-Besuchern dennoch beachtet, weil sie durch Ausstellungsführer und Beschilderung auf sie hingewiesen wird.² Durch den expliziten Hinweis sehen sie sich veranlasst, über etwas nachzudenken, was sie im Normalfall übersehen hätten. Weinberger zieht damit eine Parallele zu einer Haltung des Verdrängens oder Übersehens, die in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft vorherrschte. Wie Reglementierungen des jüdischen Lebens von der nicht jüdischen Bevölkerung nicht weiter beachtet wurden, wurden auch die sich immer weiter zuspitzenden Diffamierungen und schließlich auch die Deportationen nicht thematisiert, weil vorgeblich nicht wahrgenommen.

So ist es auch kein Zufall, dass Weinberger sich für die Einrichtung seiner Arbeit für den Bahnhof entschieden hat. Vom Kassler Bahnhof aus führen seit Beginn der 1940er Jahre Züge ab, die Juden aus ganz Nordhessen in die osteuropäischen Gettos brachten, nach Riga, Majdanek und Theresienstadt. Zuvor waren sie in den Turnhallen von zwei Bürgerschulen in der Schillerstraße zusammengetrieben worden, also auf jedem Gelände, auf dem sich heute die Arnold Bode-Schule befindet die Arnold Bode-Schule befindet. Um zum Bahnhof zu gelangen, bewegte sich der Menschenzug also durch die gesamte Innenstadt. Wie aus den Akten hervorgeht, war dieser Weg war von der nationalsozialistischen Bürokratie aufs Genaueste ausgearbeitet und festgelegt worden. Zu den alten Dokumentationen gehören auch Aufnahmen von der Bücherverbrennung auf dem Friedrichsplatz und von der

¹ Vgl. Ruderaleinfriedung, 1993.

² Lois Weinberger: Das über Pflanzen ist eins mit ihnen, Kassel 1997, Bahngleis mit einheimischer Vegetation und Neophyten, Länge 100 m.

Zerstörung der Synagoge an der Bremer Straße. All dies sind Belege dafür, wie auffällig die Ausschreitungen im öffentlichen Raum in Erscheinung traten und kaum einem der in Kassel Lebenden entgegen sein dürften.

Mit seiner Arbeit am Gleis veranlasst er die documenta-Besucher zum Hinschauen, um gerade durch dieses Hinschauen einen Bogen zu den historischen Ereignissen zu schlagen, die sich in der Form so u. a. nur so abspielen konnten, weil die Bevölkerung gerade *nicht* hinschaute. Auch wenn der Anblick eines massenhaften Aufmarschs von über 2000 Menschen in keiner Weise mit demjenigen der subtilen Durchmischung heimischer und osteuropäischer Gräser verglichen werden kann, so wird doch die Absicht des Künstlers deutlich. Dem Wegschauen in der Vergangenheit stellt er das gezielte Hinschauen gegenüber, dass, gerade weil der Gegenstand als solcher, kaum sichtbar wird, umso mehr zum Nachdenken Anlass gibt. In Verbindung mit der unfern eingerichteten *Zelle* wird der Bezug zugleich weitergeführt, also durch das Schild aus dem Luftschutzkeller auf die die Kriegsverwaltung und durch die auf dem Boden verstreuten Unterlagen und das zerstörte Telefon auf ehemalige DDR und schließlich auch Russland gelenkt, deren kommunistische Systeme Praktiken beinhalteten, die denen des nationalsozialistischen Verwaltungsapparates nicht unähnlich waren. Der Blick auf die DDR ist auch insofern von Belang, als hier die Aufarbeitung des Nationalsozialismus nicht erfolgte, sich der Staat vielmehr nach dem Krieg von den nationalsozialistischen Geschehnissen distanzierte und auch während der allgemeinen Entnazifizierung für sich in Anspruch nahm, nichts mit der jüngeren deutschen Vergangenheit zu tun zu haben. So konnten gerade hier, mehr noch als in der Bundesrepublik, für Deportation und Konzentrationslager Verantwortliche wieder zu verantwortungsvollen Posten in der öffentlichen Verwaltung gelangten.

Wird über die gezielte Wahl des Bahngleises als Ort für die Bepflanzung der Hinweis auf Deportation in den Vordergrund, so sind aber auch nicht die weiteren Bezüge zu übersehen, die der Künstler in die Arbeit mit aufnimmt. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang, dass die Samen der von ihm am Gleis angesiedelten Pflanzen aus osteuropäischen Ländern stammen. Da der Hinweis auf Osteuropa ja auch in den Relikten der *Zelle* anklingt, führt Weinberger über die Erinnerung daran, dass der größte Teil aller Konzentrationslager in Osteuropa angesiedelt war, auf jüngere Tatsachen hin, wie wiederholte Einwanderungswellen von in den verschiedenen Ländern Osteuropas lebender deutschstämmiger Bürger wie auch in der Sowjetunion lebender Juden. Grund solcher Migrationsbewegungen sind Repressalien, denen sich die Menschen ausgesetzt sehen.¹ Ihre Schwierigkeiten sind jedoch nach der Emigration nicht überwunden, da sich die Integration im neuen Lebensumfeld als schwierig erweist. Lebensgewohnheiten und Sichtweisen weichen von denjenigen der in Deutschland Lebenden ab und werden von diesen als fremd empfunden oder soweit ignoriert, dass das mitgebrachte Wissen und Können keine oder nur wenig Anerkennung findet. Diese Stigmatisierung ist umso signifikanter, als im deutschen Sozialsystem durchaus Mittel vorgesehen sind, die Einwanderer zu integrieren. Stattdessen werden die Einwanderer als Fremden gesehen und in jenes seltsame Spannungsfeld gerückt, das sie weder als Freunde noch als Feinde ausweist. Diese Ambivalenz, die bereits im Begriff des Fremden liegt, löst Irritation aus und trägt, wie John Hutchinson eindrücklich darlegt, dazu bei, das Fremde mit dem Pejorativen zu assoziieren.² Durch das Fremde oder

¹ Zur Einwanderung von Russen nach Deutschland vgl. Ausst. Kat. *Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik*, hrsg. von Dmitrij Belkin und Raphael Gross, Berlin 2010.

² Vgl. *Hutchinson, J.M.C. Strangers and Weeds // Weinberger, L. Bonner*

auch nur Anderen gerät das vertraute Ordnungsgefüge ins Wanken und löst im Extremfall Angst aus, weil sich das Andere, das sich nicht in die vorhandenen Systeme, die geläufigen Systematisierungszusammenhänge fügen lässt, Chaos auslösen könnte.

Allgemeinen Vorurteilen folgend gelten osteuropäische Gepflogenheiten als veraltet und damit als nicht konkurrenzfähig in der Sozialwirtschaft. Wie die aus Osteuropa eingeführten Pflanzen, die im kultivierten Umfeld als Unkraut ungewollt sind und die angestrebte Ästhetik stören, werden auch die Einwanderer als Fremdkörper stigmatisiert. Weinberger sucht nun darauf hinzuweisen, dass das Fremdartige und im gepflegten Kontext der Normen als Anstößig empfundene, nichts weiter als eine sich selbst regenerierende Natur ist, die als «Modell für alternative Lebensstrategien»³ dienen und darüber als politische Metapher wirksam sein kann.⁴

Die Gleisbepflanzung beinhaltet also weitreichende Aussagen, die sich vor allem im Kontext von Weinbergers Oeuvre erschließen. So ist die Translokation von Pflanzen metaphorischer Ausdruck für gesellschaftliche Phänomene wie Exil, Deportation und Migration, innerhalb dessen die Pflanzen oder ihre Samen stellvertretend an die Stelle der Menschen treten. Zumeist verortet der Künstler seine Intervention innerhalb eines gleichermaßen kulturell, sozial wie auch ökonomisch determinierten Interessengefüges. Das von den eindringenden Pflanzen eroberte Territorium

Kunstverein. Katalog. Dublin, Innsbruck, 2002. S. 54, 55; ders.: A Biography of an Invasive Terrestrial Slug: The Spread, Distribution and Habitat of *Deroceras Invadens* // *NeoBiota*, Bd. 23, 2014. S. 17–64.

³ Hegyi, L. Lois Weinberger, der Gastgeber. Interpretation als Integration // *Weinberger, L.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000. S. 9.

⁴ Vgl. Rollig, S. Möglichkeiten von Differenz // *Weinberger, L.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Kat. Wien, 2000. S. 38–42.

analysiert er unter sozialen Gesichtspunkten und legt dabei offen, wie sehr die Kategorisierung als Unkraut eine soziale Zuschreibung ist, die auf ökonomische Belangen, wie sie insbesondere in der Landwirtschaft, bei der Bodennutzung für den Feld- und Gartenbau zum Tragen kommen, zurückzuführen ist, die auf einer bloßen, aber dem System immanenten Kostennutzungsrechnung basieren.

Dabei erweisen sich die von Weinberger eingeführten Pflanzen im neuen Kontext überlebensfähig und beständig, sie integrieren sich in die vorhandenen Gegebenheiten soweit, dass bald keine Unterschiede mehr zu erkennen sind. Die Anpassungsfähigkeit der Vegetation lässt sich wiederum als Metapher für die spätestens mit der zweiten Generation der Einwanderer erfolgte Assimilierung lesen, der nur mehr wenig von der Fremdheit anzumerken ist, die einst den Eltern zu schaffen machte. Gleichzeitig hat sich auch die Gesellschaft verändert. Unter dem Einfluss von Globalisierung verschieben sich die nationalen Bezugfelder, die Bevölkerung einzelner Länder weist einen weit stärkeren multikulturellen Hintergrund auf als noch in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg, worauf ja auch Haacke in seiner für den Reichstag geschaffenen Arbeit anspielt.

Der Bahnhof als Ort des Gedenkens

Weinbergers im Rahmen der documenta X geschaffene Arbeit auf dem Kasseler Bahnhof greift also weit über die nationalsozialistischen Bezüge hinaus, erweist sich, insbesondere auch angesichts der Flüchtlingswelle und den dadurch bedingten Integrationsmaßnahmen, als zeitlos aktuell und unterscheidet sich darin von anderen künstlerischen Interventionen, die dem Gedenken der Deportation dienen. Hingegen bleibt der Bahnhof als Ort künstlerischer Intervention im Gedenken an den Holocaust interessant.

In diesem Zusammenhang steht auch eine Arbeit, die Horst Hoheisel 1993 am Kopf eines der Gleise am Kasseler

Bahnhof installiert hat (*Ill.*). Sie besteht in einem Gepäcktransportkarren aus den 1930er Jahren, der – wie immer wieder moniert wird – kaum als Denkmal wahrgenommen wird, weil er im flüchtigen Vorübergehen für ein Dienstfahrzeug der Deutschen Bahn gehalten wird. Dabei ist der Wagen mit hölzernen Werkzeugkisten der Kasseler Firma Henschel beladen, in denen sichtbare mit Papier umwickelte Steine lagern. Die Steine sind Teil der Denksteinsammlung, die Hoheisel im Rahmen eines mit Schülern durchgeführten Projektes angelegt hat. Jeder Stein steht für einen der deportierten und ermordeten Juden, auf den Papieren sind die Namen, Adressen, Geburts- und Deportationsdatum festgehalten, häufig ergänzt um persönliche Statements der am Projekt Beteiligten.¹ Doch gerade damit, dass der Gepäckwagen auf dem Bahnsteig wie verloren wirkt, eine Marginalie der bahnhofstypischen Betriebsamkeit bildet, erinnert Hoheisels Arbeit auch an eine der mit den Deportationen verbundenen perfiden Praktiken, mit denen die zur Deportation Bestimmten über ihre Destination hinweg getäuscht werden sollten. Ihr Gepäck wurde in einen gesonderten Wagon verladen, der jedoch den Bahnhof nicht mit dem Zug verließ, weil er zuvor abgekoppelt wurde. Die Besitztümer waren damit für die Deportierten so verloren, wie für viele wenig später auch ihr Leben.

Auffällig ist nun, dass der Künstler selbst auf seiner Homepage diese Arbeit nicht ausweist, obwohl er sich immer wieder mit dem Nationalsozialismus auseinandergesetzt und in diesem Zusammenhang eine Reihe von Denk- und Mahnmälern geschaffen hat.² Lediglich während der

¹ Vgl. *Schulz-Jander, E.* Erinnerung hat keine Gestalt // Ausst. Kat. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg. Kat. Weimar 1999. S. 131–134, hier 132.

² Zu diesen Arbeiten gehört auch eine Rekonstruktion des Aschrott-Brunnens in Kassel gehört. Der Brunnen war 1939 im Zuge der nationalsozialistischen

documenta 13 lenkt das Künstlerduo Janet Cardiff und George Bures Miller die Aufmerksamkeit auf Hoheisels Werk durch eine eigene Arbeit, dem *Video-Walk*, der die Besucher mit Kopfhörer und Smartphone ausgestattet über den Bahnhof führt und dabei auch vor dem Gepäcktransportkarren Halt machen lässt, während eine Stimme aus dem Kopfhörer die Vergangenheit in Erinnerung ruft.³

Hoheisel steht seiner eigenen Arbeit mit den Steinen inzwischen skeptisch gegenüber, weil er – insbesondere während der documenta X – feststellte, dass Reisende den Steinen auf dem Karren weitere aus dem Schotter vom Gleis aufgelesene hinzufügten. Sie folgten damit dem jüdischen Ritual, Gedenk- und vor allem Grabstätten mit Steinen zu ehren. Diese Tradition geht zurück auf einen Begräbniskult der Vergangenheit, wo es notwendig war, frische Grabstätten mit Steinen vor Tieren zu schützen. Für den Künstler stelle sich daraus die Frage: «Können deutsche Nichtjuden jüdische Rituale, jüdische Art zu trauern in einem Denkmal verwenden? Heute sage ich: Nein! Das Denkmal im Land der Täter muß ein ganz anderes sein. Ein Denkmal gegen Tat und Täter.»⁴

Dass wiederholt und verstärkt während der letzten documenta-Ausstellungen das Gedenken an Nationalsozialismus und Judenvernichtung zur Sprache kommt, steht in Zusammenhang mit der Entstehung der

Ausschreitungen zerstört worden, weil ihn ein jüdischer Industrieller der Stadt gestiftet hatte. Hoheisels Arbeit ist keine Rekonstruktion im üblichen Sinne, da der Künstler vom alten Brunnen lediglich die Form hat abgießen lassen, um sie dann kopfüber im Boden zu versenken und nur die ehemalige Beckenumrandung, die im Grundriss erscheint, gibt einen Hinweis. «Das eigentliche Denkmal», so Hoheisel, «ist der Passant, der darauf steht und darüber nachdenkt, weshalb hier etwas verloren ging.»

³ Vgl. Begleitbuch documenta 13, Ostfildern 2012. S. 334.

⁴ Zit. in: *Schulz-Jander, E.* Erinnerung hat keine Gestalt // Ausst. Katalog. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg, Weimar 1999. S. 134.

documenta selbst. 1955 von Arnold Bode ins Leben gerufen, sollte die erste Ausstellung die wichtigsten aktuellen Kunstrichtungen zeigen, die sich außerhalb Deutschlands während des Nationalsozialismus entwickelt hatten, von denen aber in den Jahren nach dem Krieg noch nicht viel bekannt, geschweige denn zu sehen war. Es galt auf künstlerischem Gebiet einen Nachholbedarf zu befriedigen, um Deutschland allmählich wieder in das internationale Kulturgeschehen einzugliedern.¹ Anders als andere regelmäßige internationale Ausstellungen, wie beispielsweise die Biennale in Venedig, war die Kasseler documenta von Anbeginn an mit kulturpolitischen Funktionen assoziiert. Zu ihrer ideologischen Ausstattung gehört auch der Freiheitsbegriff, der zwar für alles Kunstschaffen gelten sollte, sich aber in den ersten documenta-Jahren noch in besonderer Weise gegen den sozialistischen Realismus durchzusetzen hatte. Die Favorisierung der abstrakten Kunst bei den ersten drei documenta-Ausstellungen widerspiegelt den Ost-West-Konflikt des Kalten Krieges. Entgegen der von realistischen Tendenzen dominierten Kunst des vom Sozialismus diktierten Ostens standen die abstrakten für die freie künstlerische Entfaltung der Kunst im Westen.²

Weinbergers und Hoheisels Arbeiten sind nur zwei Beispiele für den Bahnhof als Ort künstlerischer Interventionen, die dem Gedenken der Deportation dienen. Ein weiteres Beispiel besteht in Arbeiten von Shimon Attie, der zunächst mit einer Folge von unter *site unseen* betitelten Werken Bekanntheit erlangte. In verschiedenen Städten

¹ Zur documenta-Gründung vgl. *Kimpel, H.* Documenta: Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997.

² Zur Konfrontation von Abstrakt versus Realistisch als politisch motiviertes Statement vgl. *Guilbaut, S.* Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden, Basel 1997.

Deutschlands hatte der Künstler dafür die ehemals von Juden bewohnten Viertel aufgesucht und die gegenwärtige Situation mit derjenigen vor dem Krieg abgeglichen. Dazu projizierte er alte Aufnahmen der Häuser als Dias auf die neu errichteten.¹ Da häufig auf den Bildern auch die Bewohner der Häuser in Erscheinung traten, lebte über die Lichtbilder an den Hauswänden die Vergangenheit wieder auf, trat wie bei einem Palimpsest das Ausgelöschte wieder in Erscheinung. Die Bilder entfalteten ihre Wirkkraft angesichts der Wiederbelebung einer Vergangenheit an genau jenem Ort, der vor Augen stellt, dass diese Vergangenheit unwiederbringlich verloren ist. Damit erweist sich Atties Arbeit als unmittelbares Abbild jenen Konstrukts, das Hirsch als Post-Memory bezeichnet hat.

In Kooperation mit Matthias Maile erstellte Attie für den Dresdner Hauptbahnhof 1993 eine mit *Züge* betitelte Aktion.² Auch hier nimmt die Projektion alter Aufnahmen einen zentralen Platz ein. Auf die Mauern, Züge und Gleise projizierte er die Gesichter ehemaliger jüdischer Einwohner, deren Bilder der Künstler von Mitgliedern der jüdischen Gemeinden bekommen hatte (*Ill. 4*). Das Prinzip ist das gleiche wie bei *site unseens*, erhält aber zusätzlich eine Erläuterung durch die jiddischen Zeitung *The Future* aus dem Jahre 1923, deren Titelseite unweit der Informationstafeln auf den Boden projiziert wird. Auch wenn wohl der Text von den Wenigsten gelesen wird, wirkt doch die fremde Sprache wie ein Signal und liefert Anhaltspunkte, in welchen Kontext die geisterhaft aufscheinenden Gesichter einzuordnen sind. Zusätzlich lieferte Attie in einem Text noch eine explizite Erläuterung seiner Aktion. Er stellte die Frage nach den Personen, nach

¹ Zu diesem Werkzyklus vgl. *Muir, P.* Shimon Attie's Writing on the Wall. History, Memory, Aesthetics, Farnham/Surrey, 2010.

² Vgl. *Apel, D.* Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing, New Brunswick 2002. S. 60–63.

ihren Woher und ihrem Wohin und gab auch gleich die Antwort, dass es sich hier um während des Nationalsozialismus deportierte Juden handle. Die Aktion begann am 9. November, dem Jahrestag der Reichskristallnacht, und war während der folgenden zwei Wochen aktiviert. Über ihr anschließendes Verschwinden symbolisiert sie sinnträchtig die Abwesenheit jeglicher Spuren, die auf Bahnhöfen an die Deportationen erinnern könnten. Die für zwei Wochen aufgerufene Erinnerung an die Vergangenheit ist so temporär wie ein kurz aufblitzender Gedanke. Die im Bahnhof ein- und ausfahrenden Züge erweisen sich förmlich als Vergegenständlichung des Transitorischen, das dem Temporäre eigen ist. Bahnhöfe sind grundsätzlich kein Ort des Verweilens, stehen vielmehr für einen zwischen Ankunft und Abreise liegenden undefinierten Zustand, einem vorübergehenden Verweilen. Vor allem verbinden sich Bahnhöfe mit Reisen und dem mit jeder Reise verbundenen Moment des Ungewissen.

Eine ähnliche Installation hatte Attie auch im Hamburger Hauptbahnhof realisiert, hier allerdings sich ganz auf die Projektion von Gesichtern konzentriert, ohne zusätzliche Texte. Auch hatte ihm die Bahnhofsverwaltung untersagt, Bilder auf die Züge und die Gleisanlagen zu projizieren, so dass die Gesichter der Deportierten nur an den Wänden zu sehen waren.

Obwohl zwischen den erdbezogenen Arbeiten Haackes und Weinberges einerseits, den in und an Bahnhöfen durchgeführten Projekten andererseits praktisch keine formalen Zusammenhänge bestehen, entstehen sie doch alle gleichermaßen im Zeichen des Gedenkens der jüngeren Geschehnisse der Geschichte, und alle Arbeiten finden sich im öffentlichen Raum, an Orten, die nicht nur allgemein zugänglich sind, sondern – wie insbesondere die Bahnhöfe – besonders stark frequentiert sind. Allen Arbeiten ist weiterhin etwas Transitorisches eigen, entweder, weil sie wie Haackes und Weinbergers Pflanzen einem natürlichen

Wandlungsprozess unterstehen, oder weil sie wie Atties Diaprojektion und der *Video-Walk* von Cardiff und Miller nur für eine festgelegte Dauer bestimmt sind. Solche Temporalität mag Ausdruck einer Unsicherheit darüber sein, wie mit dem Gedenken an den Holocaust umzugehen ist. Immerhin fällt auf, dass Aufträge für Mahnmäler des Holocaust erst rund 40 Jahre nach den Geschehnissen vergeben werden, und dass wiederum die in diesem Umfeld errichteten Mahnmäler in Formen bestehen, die die tradierte Vorstellung von Denkmal verkehren. Prominentes Beispiel ist die von Jochen und Esther Gerz in Hamburg Harburg errichtete Säule, in deren Bleiummantelung Passanten einen Kommentar hinterlassen konnten. Die Säule wurde dann im Laufe der Jahre immer weiter in den Erdboden abgesenkt, bis schließlich nur noch eine Dokumentation von ihr zeugt. Auch die auf dem Saarbrücker Schlossplatz von Gerz verlegten Pflastersteine tragen ihre Gedenkinschrift auf der dem Boden zu- und somit dem Blick abgekehrten Seite. Als «Negativ-Denkmal» bezeichnet auch Hoheisel seinen in den Boden versenkten Abguss des Aschrott-Brunnens in Kassel, mit dem er an die nationalsozialistische Zerstörung des ehemals vom jüdischen Industriellen Sigmund Aschrott der Stadt gestifteten Brunnen erinnert und damit das Gedenken an den Holocaust aufruft. Die Frage, inwieweit auf die Geschehnisse um den Nationalsozialismus und den Holocaust durch Kunst entsprochen werden kann, lässt sich kaum abschließend beantworten. Sicher zeigen die vorhandenen Beispiele das Bemühen sensibler Auseinandersetzung, sie liefern Anstöße zum Nachdenken und vor allem tragen sie dazu bei, dass die Geschehnisse nicht im Vergessen der Vergangenheit abtauchen. Doch die Geschehnisse in ihrem vollen Ausmaß zu erfassen und über Mahn-, Denkmäler oder Kunstwerke wiederzugeben, ist wohl unmöglich.

Illustrations / Иллюстрации



Илл. 1. Ханс Хааске: Население, Берлин, 2000.



Ill. 2. Lois Weinberger. Das mit Pflanzen ist eins mit ihnen. Kassel, 1993 / Илл. 2. Растения и то, что едино с ними. Кассель, 1993.



Ill. 3 Horst Hoheisel. Denksteinsammlung, 1993 / Илл. 3. Собрание мыслящих, 1993.



Ill. 4. Shimon Attie. Züge, Hauptbahnhof. Dresden, 1993 / Илл. 4. Шимон Атти. Поезда, центральный вокзал, 1993.

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

УКОРЕНЕНИЕ И ОТРЫВ ОТ КОРНЕЙ: МЕТАФОРЫ ПЕРМАНЕНТНОГО И ТРАНЗИТОРНОГО

К ВОПРОСУ О СТРАТЕГИЯХ ФУНКЦИИ ПАМЯТИ В ИСКУССТВЕ

Перевод немецкого оригинала на русский язык Елизаветы Догадкиной, Ирины Соломоновой, Арины Неклюдовой²

Аннотация

Издание посвящено проблемам выражения культурно-исторической памяти через современное искусство. Автор детально анализирует аспекты возможностей художественной коммуникации для создания насыщенных сообщений с таким содержа-

¹ Доктор *Виола Хильдебранд-Шат* — специалист по теории искусства и литературы. Она является преподавателем Университета Гёте во Франкфурте-на-Майне (Германия) и приглашенным преподавателем кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее основные научные интересы включают в себя взаимосвязи между текстом и изображением, в частности, художественным обликом книги. Для получения дополнительной информации: www.hdschat.de.

² *Елизавета Догадкина* — сотрудник Музея архитектуры имени А.В.Щусева в Москве; *Ирина Соломонова*, *Арина Неклюдова* представляют кафедру всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Перевод выполнен под общей редакцией *Степана Ваняяна* (профессор кафедры всеобщей истории искусства Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, доктор искусствоведения, член Редакционной коллегии АУ, vaneyans@gmail.com).

нием, способным ответить на болезненные вызовы, возникающие как в результате травмирующих процессов исторического прошлого, так и в отношениях, которые в настоящее время формируются.

Ключевые слова

Память, пост-память, современное искусство, социальная травма, городская среда, кросс-культурные проблемы.

Не вызывает сомнения, что искусство во многих смыслах служит Памяти и в этой своей функции применяется целенаправленно. Тут имеются в виду не только памятники и монументы, но также и всевозможные предметы, которые привозятся домой из путешествий как сувениры, и своей формой или техникой должны напоминать о ремеслах, обычаях и чужой культуре. Памяти служат также целые выставки, особенно когда они устраиваются после смерти художника, в связи с годовщинами или особыми событиями. Но даже в отрыве от таких специфических связей воспоминание снова и снова становится объектом искусства. Взаимосвязь искусства и воспоминания понимается также как наполнение искусства, которое возникает в рамках культуры памяти. Немалая часть его находится в неразрывной части с Холокостом, так что для примера нужно назвать лишь несколько недавних публикаций¹.

¹ Baer, A., Sznaider, N. *The Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era: The Ethics Of Never Again*, London And New York: Routledge, 2017; Seymour, D.M., Camino, M. (Ed.): *The Holocaust in The Twenty-First Century: Contesting/Contested Memories*, New York; London: Routledge, 2017; Aarons, V. (Ed.): *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham: Lexington Books, 2016; Fehr, M. *Kunst Als Bewußtsein Von Geschichte*. Sigrid Sigurdssons «Vor Der Stille» // Ders., Barbara Schellenwald (Hg.): *Sigrid Sigurdsson. Vor Der Stille. Ein Kollektives Gedächtnis*: Köln, 1995.

Память как тема искусства, искусство как форма рефлексии и изобилие исходящих из неё стратегий и методов не новы, потому что они являются вместе с произведениями основополагающими для процесса создания искусства. Так, искусство всегда служило запечатлению на картинах ситуаций или людей, чтобы сохранить их в памяти на будущее. В то же время, творчество возможно только потому, что возможно воспоминание о воспринятом, увиденном и, следовательно, ставшим объектом изобразительного высказывания. Таким образом, стратегии памяти как основы художественного выражения по-прежнему широко актуальны. Об этом свидетельствует искусство 1970-х годов, начавшееся с переоценки войны и национал-социализма, а также творчество следующего поколения, которое, опираясь на процессы переноса памяти, снова возвращается к этой теме, и в то же время расширяет её в пространстве собственной рефлексии, которая включает их собственный опыт памяти поколения родителей¹. Помнить и вспоминать, таким образом, оказывается очень сложно, потому что обращение к прошлому всегда связано с будущим, для которого прошлое подготавливается и сохраняется. Самые разнообразные способы обхождения с прошлым

¹ В 1970-х гг. возникло новое сообщество, принадлежащие к которому художники — Ансельм Кифер, Георг Базелиц, Маркус Люперц, Герхард Рихтер, Зигмар Польке — и провозгласившая себя «Новыми дикими» берлинская группа, сложившаяся вокруг Йорга Иммендорфа, Гельмута Миддендорфа, Бернда Циммера, Райнера Феттинга, Бернхарда Коберлинга и Саломе, целенаправленно на фоне экономического подъема ставила вопросы о событиях недавнего прошлого, что задавало тематический курс их работам вплоть до 1990-х годов. Также память, связанная с Холокостом, является центральной темой произведений Кристиана Болтански. В то же время противостояние с прошлым — это также тема молодого поколения, в частности, Уильяма Кентриджа, Кары Уокер, Ширин Нешат.

обуславливают различия произведений, возникающие в рамках культуры памяти. Здесь отражаются не только различные стили, но и индивидуальности художников, каждый из которых имеет собственное прошлое, семейное и национальное происхождение, связанные с ним историю и социализацию. Именно это, в свою очередь, и влияет на восприятие, формирование которого зависит от личного опыта.

Функция памяти в последние десятилетия XX века в Западной Европе была в основном связана со Второй мировой войной, национал-социализмом и Холокостом, в последнее время к ним присоединились также миграционные перемещения и связанный с ними опыт утраты родины и отчуждения. Национал-социализм и Холокост стали особенной темой для поколения художников, для поколения художников, которые, поскольку родились в 1930-40-е гг., связывают себя с этими событиями благодаря личным воспоминаниям или оказываются соединенными с ними непосредственно через поколение родителей. Полемика по поводу различных форм миграции и культуральной инаковости затронула поколение на 10 и 20 лет моложе и продолжается вплоть до настоящего времени, не в последнюю очередь в связи с изменениями, вызванными глобализацией и позднейшими войнами¹. Как бы ни отличались исторические события, их изучение в любом случае также определяется памятью. Марианна Хирш обозначила доступное переносу воспоминание, определяющее, в частности, непосредственный

¹ Среди монументальных сооружений выделяются Штеленфельд работы Петера Айзенманна и новое здание Еврейского музея, оба в Берлине. Помимо этого заслуживают внимания подземная библиотека Михи Ульманна (Бабельплац/Опернплац, также в Берлине, 1994–95), и мемориал Холокоста Рэчел Уайтхред, возведенный перед зданием Еврейского музея на Юденплац в Вене и представляющий собой зеркальный слепок библиотеки Еврейского музея.

опыт, как пост-память. Пост-память или повторная память запускается памятью, опосредованной повествованием и изображениями¹. Явление пост-памяти Хирш впечатляюще описала на примере тех, кто был изгнан в результате Холокоста из своих стран. Она рассказывает о том, как Родина, потерянная навсегда, остается в памяти пострадавших и продолжает существовать даже тогда, когда места, которые помнят, уже не поддаются обнаружению. Даже если они все еще существуют на самом деле, они настолько изменились, что их уже невозможно примирить с памятью. В отличие от памяти, пост-память характеризуется предварительным поиском, попытками воображаемой реконструкции, которая руководствуется не обстоятельствами, а только их образами. Поэтому изображения, вызываемые в памяти, остаются размытыми и никогда не соответствуют реальным обстоятельствам. Фотографии из прошлого играют особую роль в этом контексте, так как они служат посредником между теми, кто на самом деле еще пережил то, что было запечатлено на снимках, и теми, кто полностью зависит от рассказа и показа иллюстраций, потому что они знают изображенные сцены ничем не отличающиеся от фотографий. Для этого даже не имеет значения, являются ли фотографии индивидуальными или общими, например, видовыми открытками, потому что это не индивидуализированная, а общего характера, обобщенная картинка. Фотографии функционируют и как индексный след, и как материальная связь между прошлым и настоящим; они являются посредниками между прямой памятью и кос-

¹ *Hirsch, M. Past Lives: Postmemories in Exil // Poetics Today. Vol. 17. No. 4; Creativity and Exile: European/American Perspectives II. Winter 1996. S. 659–686. Vgl. auch Vgl. Young, J.E. Nach-Bilder des Holocaust, in: After Images. Kunst als soziales Gedächtnis, Neues Museum Weserburg Bremen 2004. S. 25–32..*

венной памятью, которая вызывается только через посредничество, пост-памятью. Харальд Вельцер также неоднократно отмечал, что память в целом никогда не может быть приравнена к визуализации и объективации прошлых событий, так как она всегда связана с настоящим состоянием сознания и текущими обстоятельствами¹.

Для художественного исследования прошлого это значит, что даже если само произошедшее уже не изменить, всё же через художественную индивидуальность — независимо от персонального стиля — и через воспоминание его представлению придается новая форма, и, так как это воспоминание может различаться у разных групп, в разное время, в разных местах и контекстах, оно, несмотря на одинаковые референции, принимает различные формы выражения.

Как бы ни отличалась политическая подоплека, которая обусловила депортации при нацизме, или которая приводит к бегству из-за войн в Сирии и Африке, эти различные судьбы объединяет опыт «отрыва от корней». Расставание с доверенным и знакомым формируют и опыт отчужденности и утраты родины. Они являются неизбежной судьбой невольного, вынужденного путешествия, которое обуславливают депортация, бегство или эмиграция. И они противоположны доверительному отношению к Родине, чувству защищенности в семье, принадлежности роду и собственной культуре. В этой связи особую роль играют Почва и Земля. На этом фоне земля, почва и связанные с ними «земные» проявления в искусстве несут смыслодержательное заявление, как это видно, среди прочего, из некоторых работ Лоиса Вайнбергера и Ханса Хааке. Уже лингвистически оно проявляется в идиоматических выра-

¹ *Welzer, H. Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München, 2002.*

жениях, как «захват клочка» означает овладение землей, такие выражения, как «мать-земля» или «верхний слой почвы», «заземленный», «заземление», так или иначе относятся к глубокой связи с землёй. Якоб Grimm в своей «Немецкой мифологии» подробно описывает стихию земли, в которой он объясняет важность земли как священной субстанции. Земля — это питательный, энергичный элемент, из которого растут деревья и плоды, и в который они возвращаются, как и все земное, «разлагаются в землю»¹

Укоренению на земле резко противопоставлен мотив путешествия, центральным и осевым местом которого можно считать вокзал. Он выступает метафорой переходного, которое не связано ни с «там», ни с «здесь», в котором всегда присутствует момент неопределенности в ожидании неизвестного. В память о депортационных поездах, которые в конце 1930-х годов уходили со станций многих немецких городов на Восток, вокзал используется как место художественной интервенции в работах Шимона Атти и Лоис Вайнбергер, и это только два примера. Земля как материал, железнодорожная станция как место, как средство художественного творчества в контексте темы воспоминаний — это лишь два аспекта из многих, которые ставят вопросы о том, в какой степени искусство может соответствовать происшествиям прошлого.

Земля как метафора привязанности к месту

Земля как элемент, связанный с природой, часто используется в художественном творчестве, в частности, как метафора привязанности к земле в политико-историче-

¹ См.: *Grimm, J. Deutsche Mythologie* (Berlin 1875 — 78) Neu gesetzte, korrigierte und überarbeitete Ausgabe. Marixverlag, Pößneck — Miesbach, 2007.

ском контексте, в котором резонируют понятия привязанности к конкретному месту и родине. Это становится обоснованным на примере двух произведений, созданных в разных местах в разное время, одно — Хансом Хааке, другое — Лоисом Вайнбергером.

Работа Хааке выполняется по приглашению немецкого Бундестага создать концепт художественного оформления северного светового колодца/двора (*Илл. 1*). Хааке предлагает многочастный концепт, основная часть которого состоит из неглубокого резервуара примерно 20 на 7 метров, заполняемого землёй, в которой со временем должны всходить уже присутствующие там семена — не посаженные целенаправленно садовником. По всей поверхности протянулась сформированная из неоновых труб надпись «Населению», которую в первую очередь следует понимать как жест художника, которым он свою работу посвящает населению, но также и как одного из сотрудников бундестага, которых художник пригласил к участию в создании проекта. Чтобы заполнить резервуар в световом дворе, каждый должен был привезти центнер земли из своего земельного округа. Компонент «соучастия» в работе Хааке запланировал как открытый процесс, так что новоизбранные депутаты также могут внести вклад в виде кадки земли. Таким образом в цветочный резервуар попадали семена из всех регионов Германии и определяли его рост. Различные растущие «плечом к плечу» растения должны напоминать о разнообразии среди населения, которое в меньшей степени происходит из региональных предпосылок, чем из многонационального смешения, которое очевидно усиливается в последние десятилетия XX века.

Другие составные части — выход в Интернет и веб-камера. На сайте можно найти информацию о концепте проекта, в том числе имена участвовавших депутатов, а также наблюдения за изменениями, происходящими в заполненном землей резервуаре, так как установленная

в здании камера направлена на внутренний двор с бассейном и передает изображения в режиме реального времени. Этой окруженной зеленью надписью Хааке ответил на размещенную в 1916 г. на западном портале Рейхстага фразу «Немецкому народу» и, заменив слово «народ» на «население», дал понять, что посвящение не может использоваться в первоначальной формулировке. Однако эта замена вызвала бурные дискуссии, поскольку она затронула фундаментальные вопросы понимания нации и национальности, в рамках которых неизбежно должны учитываться изменения в численности населения Германии, произошедшие после окончания войны. Сначала по причине иммиграции иностранных рабочих в годы экономического подъема, затем после окончания холодной войны под влиянием глобализации структура населения по всей Германии изменилась и характеризовалась продолжающимся смешением различных национальностей¹. Замена слова «народ» на «население» имплицитно связана со стремлением избавиться от ассоциаций с национал-социалистическим режимом, который ставил своей целью обеспечить чистоту немецкой расы, исключив из нее все инородные элементы. Дистанцируясь от термина «народ», Хааке выявляет его неуместность, которая

¹ См. дискуссию об этом: «Der Bevölkerung». Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke, hrsg. v. Michael Diers und Kaspar König, Köln 2000. В дебатах обсуждался вопрос о том, не имеет ли Совет по искусству права принимать решение об осуществлении художественного проекта, если он должен быть реализован с политическими подтекстами в таком важном месте, как резиденция немецкого Бундестага. В качестве реакции на внутреннюю и внешнюю парламентскую дискуссию Совет по искусству на своем шестом заседании 25 января 2000 г. вновь рассмотрел проект Хааке, но не поставил на голосование свое предыдущее решение, а лишь подтвердил его и подчеркнул, что он не рассматривает посвящение «населению» как дистанцирование от фронтонной надписи на здании Рейхстага.

стала особенно очевидной на фоне прошедших событий. Выражением «население» он не только показывает, что национальные притязания на «народ» в Германии не имеют оснований, но призывает и даже подталкивает, к тому, чтобы принимать во внимание многонациональность жителей Германии. Смещение также отражается в процессе роста растений, стебли которых стали заметны вскоре после начала работ. С одной стороны, наполняющая клумбу земля отсылает к национал-социалистической политике крови и почвы, но в то же время с помощью ростков растительности она доводит эту политику до абсурда. (Некоторые члены парламента тоже привезли почву из своих стран).

Первоначально, однако, в связи с творчеством Хааке, обсуждались отношения между искусством и политикой, а также между публичными заказчиками и автономией искусства в целом. В этом контексте была также поставлена под сомнение художественная ценность творчества Хааке. Однако вся дискуссия, вызванная работой, была частью концепции Хааке. Вопрос об обычном праве, неудовлетворенных политических или социальных претензиях связан практически со всеми его художественными произведениями. Его работы затрагивают слабые места, но они также дают толчок к размышлениям над темами, которые они провозглашают.

Корни и их утрата как метафора

Почва и заложенная в ней жизнь занимают центральное место также в работах Лоиса Вайнбергера. Художника основательно занимают природные пространства, экологические структуры и взаимодействие человека и природы, проявляющееся как в её использовании и истощении, так и в её защите. Он показывает сложную структуру отношений через работы со свободнорастущими растениями, которые завоевывают свою территорию, приспособлива-

ются к новым условиям и защищают себя от существующих посадок. Их можно встретить на азотистых почвах, в местах, не возделываемых человеком, на краях жилых районов, на стройплощадках и завалах (руинах) и, как правило, считаются сорняками, поэтому они клеймятся непосредственно через добавление приставки как «противопоставленные» полезным травам, нежелательные и нелюбимые насаждения. Выраженное здесь отторжение, также встречается в официальной речи, где такие растения называют рудеральными, что происходит от «rudera» как термина для обозначения кучи обломков или обломков, который также встречается в таких терминах, как «рудиментарный», т.е. «не полностью развитый», «атрофированный» или во французском языке «грубый» для обозначения «неотесанный», «суровый».

Рудеральные растения являются также темой работ Вайнбергера, которые он показал в 1997 г. на documenta X (Илл. 2). Несмотря на то, что Вайнбергер равномерно расположил свои работы в различных точках выставки, главным пунктом для него являлась территория старого железнодорожного вокзала, который с момента строительства новой железнодорожной станции в кассельском Вильгельмсхёе используется только для региональных перевозок. В период проведения documenta, однако, он стал частью выставочной программы. В боковом крыле здания вокзала он устанавливал работу под названием «Клетка», которая, хотя решена без растительности, все же содержит указания на основополагающие для его творчества концепции. На полу лежит старый матрас, рядом с ним — энциклопедия редких растений, старая вывеска из бомбоубежища с призывом к экономии света, а также несколько фотографий. На снимках запечатлен художник, причем один из них — портрет, сделанный русским уличным мастером, другой — сделан на открытом поле перед Бранденбургскими воротами в Берлине с лейкой в руке. Другая часть работы включает телефонную будку времен

ГДР, демонстрирующую вырванную трубку — явный след вандализма. Через окно комнаты можно увидеть часть переднего двора с разбитой мостовой, сквозь которую уже начинают пробиваться растения. Привезенные из Восточной Европы семена были намеренно пророщены художником на этом месте¹. Похожее озеленение Вайнбергер инициировал на железнодорожных рельсах, которые, однако, не заметны посреди уже существующего ландшафта. Эта невидимость учитывается художником и является частью его концепции. Как бы то ни было, посетители documenta замечают работу благодаря указаниям экспозиционных путеводителей и экспликаций². Эксплицитное указание на осмотр заставляет их задуматься о том, что они обычно упускают из виду. Таким образом, Вайнбергер проводит параллель с установками на подавление или игнорирование, которые преобладали в годы национал-социалистического господства. Так же, как не принималась во внимание регламентация еврейской жизни нееврейским населением, не обсуждалась все более острая диффамация, а в конце концов и депортация, потому что их якобы не замечали.

Не является совпадением и то, что Вайнбергер избрал вокзал в качестве месторасположения своей работы. С Кассельского вокзала с начала 1940-х годов отправлялись поезда, перевозившие евреев со всего северного Гессена в восточноевропейские концентрационные лагеря в Риге, Майданеке и Терезиенштадте. Сначала их сгоняли в гимнастические залы двух городских школ на Шиллерштрассе, на месте которых сегодня располагается школа Арнольда Боде. Чтобы добраться до вокзала, колонны (заключен-

¹ См.: Rudereleinfriedung, 1993.

² Лоис Вайнбергер. Растения и все, что едино с ними. Кассель, 1997, железная дорога с местной растительностью и новыми посадками, длина 100 м.

ных?) проходили через весь центр города. Как следует из документов этот маршрут был детально разработан и утвержден национал-социалистической бюрократией. К старой документации относятся также фотографии сожжения книг на Фридрихсплац и разрушения синагоги на Бремерштрассе. Все это свидетельствует о том, насколько заметными были бесчинства в общественной сфере и вряд ли кто-либо из жителей Касселя мог им противостоять.

Своей работой на путях Вайнбергер побуждает посетителей documenta присмотреться, чтобы через это «присматривание» перебросить мост к историческим событиям, которые могли разыгаться только в той, а другие в иной форме, потому что население как раз не присматривалось. Даже если картина массового марша более 2000 человек никак не может сравниться с тонким смешением аборигенных и восточноевропейских трав, замысел художника вполне ясен. Он противопоставляет попыткам закрыть глаза, характерным для прошлого, целенаправленное всматривание, которое, именно потому, что объект как таковой едва заметен, дает тем больший повод для размышлений. В связи с установленной неподалеку «клеткой», ассоциативный ряд продолжается далее, проходя через знак бомбоубежища к военному управлению, через разбросанные по земле документы и уничтоженному телефону и, наконец, до бывшей ГДР и России, чьи коммунистические системы включали практики, не чуждые национал-социалистическому аппарату подавления. Взгляд в сторону ГДР актуален постольку, поскольку здесь не происходила переоценка национал-социализма — после войны государство скорее дистанцировалось от национал-социалистических событий и даже во время общей денацификации утверждало, что не имеет никакого отношения к недавнему немецкому прошлому. Таким образом, и даже в большей степени, чем в Федеративной Республике, ответственные

за депортацию и концентрационные лагеря лица могли вновь занять ответственные должности в органах государственного управления.

Если в намеренном выборе дорожных рельс как места озеленения на первый план выдвигается отсылка к депортации, то нельзя упускать из виду и другие ссылки, которые художник включает в свое произведение. Важным в этом контексте является тот факт, что семена посаженных им на рельсах растений происходят из восточноевропейских стран. Поскольку указание на Восточную Европу присутствует и в реликтах «Клетки», Вайнбергер, опираясь на память, приводит к тому, что большинство всех концентрационных лагерей было расположено в Восточной Европе, и, ориентируясь на более поздние события — указывает на повторяющиеся волны иммиграции граждан немецкого происхождения, проживающих в различных странах Восточной Европы, а также евреев, проживающих в Советском Союзе. Причиной таких миграционных перемещений, являются репрессии, жертвами которых люди себя видели¹. Однако после эмиграции их трудности не заканчиваются, так как интеграция в новую жизненную среду оказывается сложной. Привычки и взгляды отличаются от тех же у жителей Германии. Последними мигранты воспринимаются как чужеродные или игнорируются до такой степени, что вносимые знания и навыки, получают мало или вообще не получают признания. Эта стигматизация тем более важна, что социальная система Германии, безусловно, предусматривает средства для интеграции иммигрантов. Вместо этого, приезжих считают чужими и помещают в странную область напряженности, в которой они не становятся ни

¹ О иммиграции русских в Германию см. каталог выставки: *Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik*, hrsg. von Dmitrij Belkin und Raphael Gross, Berlin, 2010.

друзьями, ни врагами. Эта амбивалентность, уже заложенная в понятии «чужого», вызывает раздражение и, как впечатляюще демонстрирует Джон Хатчинсон, способствует ассоциированию его с чем-то пейоративным¹. Из-за «чужого» или даже просто «другого», знакомая структура порядка приходит в волнение и в крайних случаях оказывается в страхе перед тем хаосом, который может вызвать «другое» в связи с отсутствием права интегрировать в существующие структуры свои привычные систематизирующие связи.

Согласно распространенным представлениям, восточноевропейские привычки признаются устаревшими и, следовательно, неконкурентоспособными в социальной экономике. Как и импортируемые из Восточной Европы растения, которые нежелательны подобно сорнякам в уже возделанной среде, и которые нарушают желанную эстетику, так и иммигранты стигматизируются как чужеродные тела. Вайнбергер пытается этим подчеркнуть, что то, что является чуждым и в культивируемом контексте норм, воспринимается как оскорбительное, является не более чем саморегенерирующейся природой, которая может служить «моделью для альтернативных жизненных стратегий»² и, таким образом, быть эффективной в качестве политической метафоры³.

Озеленение путей содержит в себе также далеко идущие заявления, которые раскрываются в первую очередь

¹ Vgl. *Hutchinson, J.M.C. Strangers and Weeds // Weinberger, L. Bonner Kunstverein. Katalog. Dublin, Innsbruck, 2002. S. 54, 55; ders.: A Biography of an Invasive Terrestrial Slug: The Spread, Distribution and Habitat of Deroceras Invadens // NeoBiota, Bd. 23, 2014. S. 17–64.*

² *Hegyí, L. Lois Weinberger, der Gastgeber. Interpretation als Integration, in: Lois Weinberger, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000. S. 9.*

³ См.: *Rollig, S. Möglichkeiten von Differenz, in: Lois Weinberger, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000. S. 38–42.*

в контексте творчества Вайнбергера. Так, перемещение растений является метафорическим выражением таких социальных явлений, как изгнание, депортация и миграция, в рамках которых растения или их семена занимают место людей. В большинстве случаев художник локализует свое вмешательство в рамках культурно, социально и экономически определенного круга интересов. Завоеванную вторгшимися растениями территорию он анализирует с социальной точки зрения, показывая таким образом, в какой степени определение сорняка как сорняка является социальным конструктом, который в свою очередь связан с экономическими проблемами, например, в сельском хозяйстве, в частности, в землепользовании для полевых и садоводческих работ, которые основываются на одном лишь голом, но присущем системе расчете затрат.

Введенные Вайнбергером растения показали в новом контексте свою жизнеспособность и выносливость; они интегрируются в существующие условия настолько глубоко, что вскоре исчезают всякие различия. Приспосабливаемость зелени, в свою очередь, можно считать метафорой удавшейся ассимиляции, самого позднего, второго поколения иммигрантов, что теперь лишь слегка заметно по той странности, которая когда-то беспокоила родителей. В то же время изменилось и общество. Под влиянием глобализации смещаются национальные сферы деятельности. В населении отдельных стран проявляется гораздо более сильный мультикультурный фон, чем в первые десятилетия после войны, на что также ссылается Хааке в созданном им для Рейхстага произведении.

Вокзал как место для размышлений

Таким образом, работа Вайнбергера на Кассельском вокзале, созданная в рамках documenta X выходит далеко за рамки национал-социалистических отсылок и доказывает свою вневременную актуальность, особенно в связи

с волной беженцев и вызванных ей интеграционных мер. В этом отношении работа Вайнбергера отличается от прочих художественных интервенций, созданных в память о депортации. Железнодорожный вокзал, напротив, остается интересным местом художественной интервенции в память о Холокосте.

В этом же контексте находится одна работа, которую Хорст Хохайзель установил в 1993 году в начале одного из путей на вокзале Касселя (Илл. 3). Она состоит из багажной тележки 1930-х годов, которая — как нам снова и снова напоминают — едва ли воспринимается как памятник, потому что мимоходом ее принимают за служебный вагон компании Deutsche Bahn. При этом вагон загружен деревянными ящиками для инструментов кассельской фирмы Henschel, в которых можно увидеть лежащие камни, завернутые в бумагу. Они являются частью коллекции мемориальных камней, которая была собрана Хохайзелем в рамках проведенного вместе со школьниками проекта. Каждый камень обозначает одного из депортированных и убитых евреев, а имена, на листах бумаги записываются адреса, даты рождения и депортации, часто дополняемые личными комментариями тех, кто участвовал в проекте. Но именно потому, что багажный вагон на платформе кажется потерянным, создавая что-то вроде маргиналии в типичной суете вокзала, работа Хохейзеля также напоминает об одной из связанных с депортациями вероломных практик, которые были направлены на сокрытие от депортируемых истинной цели «переселения». Их багаж загружался в отдельный вагон, который даже не покидал вокзал вместе с поездом, потому что его заранее отцепляли. Таким образом, депортируемые лишались своего имущества, а немного позже многие из них лишались и жизни.

Примечательно, что сам художник не выкладывает этот проект у себя на странице, хотя он постоянно работает с темой национал-социализма и в рамках этого направ-

ления создал целый ряд мемориалов и памятников¹. Только во время *documenta 13* дуэт художников Джанет Кардифф и Джорджа Буреса Миллера с помощью своего объекта привлекает внимание к работе Хохейзеля «Video-Walk», которая «проносит» посетителей, оснащенных наушниками и смартфонами, по железнодорожному вокзалу, делая остановки перед багажной тележкой, в то время как голос из наушников вызывает в их памяти прошлое².

Между тем сам Хохайзель скептически относится к своей работе с камнями, так как он заметил — особенно во время *documenta X* — что путешественники к камням в вагоне добавляли гравий с железнодорожных путей. Их действия следовали еврейскому ритуалу маркирования камнями мест памяти и погребения. Данная традиция восходит к погребальным культам прошлого, когда необходимо было ограждать свежие могилы камнями от животных. Таким образом, художник задался вопросом: «Могут ли немцы не еврейского происхождения в некотором мемориальном сооружении использовать еврейские ритуалы, применять еврейский способ выражения скорби? Сегодня я говорю: Нет! Памятник на земле преступников должен быть совершенно другим. Памятник против преступности и преступников»³.

Тот факт, что во время последних выставок «Документы» неоднократно и интенсивно в фокус попадал вопрос

¹ К этим работам относится реконструкция фонтана Ашрот в Касселе. Он был разрушен в 1939 году во время беспорядков, учиненных национал-социалистами, так как был подарен городу еврейским промышленником. Работы Хохейзеля не являются реконструкцией в обычном смысле, так как художник только вылил форму старого фонтана, чтобы затем погрузить его по самую верхушку в землю. «Настоящий памятник, — говорит Хохайзель, — это прохожий, который стоит на нем и думает о том, почему здесь что-то потерялось».

² См. *Begleitbuch documenta 13, Ostfildern*. 2012. S.334.

³ Цит. по: *Schulz-Jander, E. Erinnerung hat keine Gestalt // Ausst. Katalog. Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg, Weimar 1999*. S. 134.

о национал-социализме и истреблении евреев, связан с возникновением самой *documenta*. Основанная в 1955 году Арнольдом Боде, первая выставка должна была показать наиболее важные направления современного искусства, которые развивались за пределами Германии во время национал-социализма, но которые в послевоенные годы были мало известны — не говоря уже о том, чтобы выставлены. Для постепенной реинтеграции Германии в международную культурную среду необходимо было решить проблему отставания в художественной сфере¹. В отличие от других регулярных международных выставок, таких как Венецианская биеннале, кассельская *documenta* с самого начала ассоциировалась с функциями культурной политики. В их идеологическое оснащение входила и концепция свободы, которая должна была применяться ко всему художественному творчеству, но которая в первые годы проведения *documenta* должна была особым образом утверждать себя против социалистического реализма. Предпочтение, отдаваемое абстрактному искусству на первых трех выставках *documenta*, отражает конфликт между Востоком и Западом в период «холодной войны». В пику диктуемым социализмом реалистическим тенденциям, которые доминировали в искусстве Восточного блока, выбор в пользу абстракции обозначил курс на свободное художественное развитие искусства на Западе².

Работы Вайнбергера и Хохейзеля — это только два примера, в которых станция становится местом художествен-

¹ Об основании *documenta* см.: *Kimpel, H.* *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997.

² О противостоянии абстракции и реализма как политическом заявлении см.: *Guilbaut, S.* *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden, Basel 1997.

ного вмешательства, развивающего тему памяти о депортации. Другой пример — работа Шимона Атти, который впервые стал известен благодаря серии работ под названием «site unseen». В различных городах Германии художник посетил некогда населенные евреями районы, и сравнивал нынешнее положение с довоенным. Для этого он проецировал старые фотографии домов в виде слайдов на фасады новостроек¹. Так как жители этих домов часто появлялись на изображениях, прошлое оживало на световых полотнах, покрывающих стены домов, и как в палимпсесте стертые слои появлялись вновь. Эти образы показывали свою ответственность перед лицом нового переживания прошлого в том самом месте, где очевидно, что это прошлое безвозвратно утеряно. Таким образом, работа Атти становится непосредственным отражением конструкта, который Хирш назвал пост-памятью.

В 1993 году в соавторстве с Маттиасом Майлем Атти организовал акцию названную «Поезда». В ней также ключевую роль играет проекция старых фотографий. На стены, поезда и рельсы он проецировал лица еврейских жителей, которые получал от членов еврейских общин (Илл. 4). Тот же принцип, что и в «site unseen», однако дополненный идишской газетой «The Future» 1923 года, титульный лист которой проецировался на пол под информационными табло. Пусть текст читается с трудом, но чужой язык действует как сигнал и дает опорные точки, в контексты которых можно поместить призрачно возникающие лица. Кроме того, Атти дал в тексте четкое объяснение своей Акции. Он задал вопрос об этих людях, о том, откуда они прибыли и куда направлялись, а также сразу же дал ответ, что это были евреи, депортированные во время национал-социализма. Акция началась 9 ноября,

¹ Об этом цикле работ см.: *Muir, P. Shimon Attie's Writing on the Wall. History, Memory, Aesthetics. Farnham/Surrey, 2010.*

в годовщину Хрустальной ночи, и продлилась в течение двух недель. Последующим своим исчезновением она в значительной степени символизирует отсутствие каких-либо следов, напоминающих нам о депортациях на вокзалах. Память о прошлом, которая вызывается на две недели, является временной, как кратковременная мигающая мысль. Поезда, прибывающие и отбывающие со станции, являют своими формами объективизацию транзиторности, присущей темпоральности. На станциях не приятно задерживаться, люди на них пребывают в неопределенном состоянии между прибытием и отъездом, временной задержки. Прежде всего, станции ассоциируются с путешествиями и моментом неопределенности, связанным с каждым путешествием.

Атти реализовал подобную инсталляцию на главном вокзале Гамбурга, но здесь он полностью сконцентрировался на проекции лиц, без сопроводительных текстов. Вокзальная администрация также запретила ему проецировать изображения на поезда и рельсы, так что лица депортированных были видны только на стенах

Хотя между связанными с землей работами Хааке и Вайнберга, с одной стороны, и проектами, осуществляемыми на вокзалах и вокруг них, с другой, практически нет формального контакта, все они в равной степени возникают в память о недавних исторических событиях, и все работы находятся в общественных пространствах, в местах, которые не только общедоступны, но и — как, например, железнодорожные вокзалы — особенно оживлены. Все работы продолжают носить транзиторный характер. Во всех них есть нечто преходящее, либо потому, что, как и растительность Хааке и Вайнбергера, они подвержены естественному процессу изменений, либо, как и слайд-проекция Атти и видеопрогулка Кардиффа и Миллера, они рассчитаны только на фиксированную длительность. Такая темпоральность может быть выражением неуверенности в том, как следует относиться к па-

мяти о Холокосте. Тем не менее, заметно, что распоряжения о мемориалах Холокоста издаются лишь спустя 40 лет после событий, и что в свою очередь мемориалы, возведенные в этой среде, существуют в формах, деформирующих традиционное представление о мемориале. Ярким примером является колонна, возведенная Йохеном и Эстер Герц в гамбургском районе Гарбург, в свинцовой оболочке которой прохожие могли оставить комментарий. Затем на протяжении многих лет колонна опускалась все глубже и глубже в землю до тех пор, пока, наконец, о ней не осталась только документация. На бульжниках, уложенных на площади Шлоссплац в Герце (Саарбрюккен), также имеется надпись на стороне, обращенной к земле, и, таким образом, невидимой. Хохайзель также описывает как «негативный памятник» свой утопленный в земле фонтан Ашрот в Касселе, которым он напоминает о разрушении национал-социалистами фонтана, подаренного городу еврейским промышленником Зигмундом Ашротом, и, таким образом, призывает к памяти о Холокосте. На вопрос о том, в какой степени события, связанные с национал-социализмом и Холокостом, можно ответить с помощью искусства, вряд ли можно дать исчерпывающий ответ. Конечно же, существующие примеры показывают усилия по деликатному изучению, они дают пищу для размышлений и, прежде всего, они способствуют тому, что события не погружаются на дно истории. Но понять события в их полном объеме и воспроизвести их через монументы, памятники или произведения искусства, вероятно, невозможно.

ИСТОРИЯ / HISTORY

ANTANAS ANDRIJAUSKAS¹

THE CONCEPT OF BEAUTY AND ART IN TRADITIONAL INDIAN AESTHETICS

Abstract

The article's main focus is a peculiar understanding of the concepts of beauty and art in traditional Indian aesthetics. It starts with a brief discussion of various external and internal factors that influenced the development of Indian aesthetic cannon and original features of the concepts of beauty and art. The author outlines that

¹ *Antanas Andrijauskas* was born in Kaunas. He is academician of the Lithuanian Academy of Sciences, a habilitated doctor and professor in the humanities (history of philosophy), head of the Department of Comparative Cultural Studies at the Lithuanian Culture Research Institute, and president of the Lithuanian Aesthetic Association. In 1973, he completed his studies in philosophy at Lomonosov University in Moscow; in 1978, he defended a Ph. D. dissertation and, in 1990, a dissertation to become a habilitated doctor. In 1981–1982, he gained experience at the Sorbonne and at the *Collège de France*; in 1996, he worked as a scholar at *L'institute d'art et d'archéologie (L'Université de Paris-1)* and, in 1998, at the *Centre de Recherches sur l'art* in Paris. As a visiting professor he has lectured at various institutions of higher education in France, Japan, Belgian, Switzerland, Russia, and many other countries. He has published 24 monographs, 47 studies, 41 compiled books, and over 650 scientific articles in various languages. Over 100 books have been issued under his supervision by various publishers. His fields of research are the history of philosophy, aesthetics, the philosophy of art, the comparative study of civilizations, art history, Oriental studies, and the history of ideas. For the series of scholarly works *Comparative Research into Culture, Philosophy, Aesthetics, and Art*, he was awarded the National Prize for Lithuanian Scholarship in 2003. Antanas Andrijauskas is an AU Editorial Council member. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

in comparison to aesthetic traditions of other great civilizations in Europe, the Middle East and East Asia, traditional Indian aesthetics and art differ by a larger diversity of their historical and regional forms, more clear-cut literature-centric orientation, and larger impact of mythology, religion and philosophical metaphysics on development of aesthetic ideas. Also, traditional Indian aesthetics and art emphasize the principles of symbolic thought and the search for metaphysical hidden manifestations of beauty much more. The article particularly deals with a discussion of the relationship between Indian aesthetics and art, showing that traditional Indian aesthetics is characterized by the original hierarchy of arts, in which the most predominant ones are those that derive from the rich Vedic cultural tradition, namely poetry and drama. Finally, a thorough investigation of the system of the main traditional Indian aesthetic categories reveals its overarching subtle psychologism that embraces a wide gamut of emotional experiences, ranging from ascetic austerity and isolation from the nonsensical external world to celebration of passionate and hedonistic pleasures of life.

Key words

Hindu traditional aesthetics, beauty, art, mythology, religion, metaphysics

The Characteristics of Traditional Indian Aesthetics

India is one of the oldest cradles of world civilization with a long cultural history that encompasses about five thousand years. The cultural values created in this country have left a distinct imprint on human history. When researching the philosophical, aesthetic, and artistic traditions that have formed on the Indian subcontinent, we use the general concept of *India* to denote not some political formation, but the totality of a multitude of states, of related nations and tribes that have existed for millennia, constantly shifting their territorial boundaries and replacing one another — a totality that created cultural, aesthetic, and artistic values that acquired forms characteristic of the Indian subcontinent.

Since time immemorial, the culture of India has interacted with those of neighboring countries and peoples. The Indian subcontinent was constantly invaded by Aryans, Persians, Greeks, Huns, Arabs, Mongols, and many other conquerors, all of whom left their mark on Indian cultural history by bringing new myths, principles of thought, and styles of art. By assimilating these external influences, the powerful cultural tradition of India became increasingly rich and multifaceted.

The connoisseur of Indian aesthetics and art Radhakamal Mukerjee observes that metaphysics, religion, mythology, and art have become, in the cultural history of India, more significant factors in the life of society than state institutions, politics, and conquests (Mukerjee, 1959, p. 9). A distinctive feature in the development of traditional Indian culture and aesthetics is the extremely close interweaving of aesthetic ideas, mythology, art, religion, and philosophical metaphysics. We encounter rudiments of Indian aesthetic thought in the mythology of the Indian subcontinent, in the cults and beliefs of the various nations and tribes that settled in this region. Old myths and the rich world of their images constantly nourish Indian aesthetics and art. Later, with the formation of the influential traditions of Brahmanism, Buddhism, Jainism, and Hinduism with their developed philosophical metaphysics and world of religious images, there appeared the need to create religious art, to symbolically render or naturalistically depict didactic religious legends. At the same time, there was a growth in the sacralization of Indian aesthetic thought and art and in tendencies toward symbolism and canonicity.

Indian aesthetic thought is closely interwoven not only with mythology but also with principles of philosophical metaphysics. Indians generally tend toward metaphysical thinking and theorizing, toward seeking the invisible essence behind phenomena. The relationship between aesthetics, art, and philosophical metaphysics is revealed by Ananda K.

Coomaraswamy, who indicates their shared symbolical basis. «According to the common understanding of humanity,» he emphasizes:

art and metaphysics are alike: for observe (1) that on the one hand, the natural language of metaphysics is precisely symbolism and (2) on the other, that it is just the symbolic character of art which distinguishes the work of art from natural species. So what is meant by «aesthetic experience» and by «perfect understanding» are one and the same; each being the consummation of an act of non-differentiation, in which our consciousness identifies itself with an intelligible form.

(Coomaraswamy, 1981, pp. 156–157)

In comparison to the aesthetic traditions of the West, India, like China and Japan, has a more holistic worldview — one that encompasses the totality of a multitude of different principles and in which, in the great torrent of existence, one opposite is inseparable from another. Kapila Vatsyayan aptly observes:

The division of life and art into categories based on binary opposites is only one dimension of the Indian world-view. Sacred and profane, celestial and terrestrial, religious and mundane, are differentiated categories, but are always viewed in a relationship of complementarity rather than polarities. Thus, one element can be transmuted into the other, and vice versa. The sensuous can become devotional, the devotional spiritual, and the physical metaphysical.

(Vatsyayan, 1982, p. 92)

The relationship between the religious worldview of the Indians and their aesthetics is far more complex than is usually depicted in the works of many Western researchers. Many of the traditional movements, schools, and conceptions of Indian aesthetics are actually directly connected with the religions of the country or its individual regions. This influence is expressed more in a canonized outer form,

symbolism, and iconography than in a deep, universally human content. Whenever aesthetic thought and the artistic culture closely connected with it achieved great heights in India, their independent value and autonomy in regard to religion inevitably became clear. Even the aesthetic thought and art defined by the strictest rules and canons feel the refreshing influence of secular folk culture. This impulse forces the ideologues of all the most influential religious movements to constantly seek compromises with the traditions of living folk culture.

When we examine the archaic strata of traditional Indian aesthetic thought, well-founded doubts arise about whether it is correct to use the modern term *aesthetics* because in monuments of the Vedic Period we do not encounter clearly crystallized aesthetic theories. Aesthetic views were not separate from the Vedic worldview — from a mythological, religious, artistic understanding of the world, from reflection on the ritual process.

When Sanskrit treatises on aesthetics later evolved under the influence of Indian mythology, religion, and philosophical metaphysics, they stood out for their surprising canonicity and continuity of ideas — characteristics which can be explained by the orientation of their authors toward the old sacred sources of the Vedic Period and of Brahmanism, Buddhism, Jainism, and Hinduism.

Traditional Indian aesthetics devotes much attention to the psychology of art, i.e. to the effect of art on a person and to aesthetic understanding. This distinctive feature, which separates Indian aesthetic thought from that of the West, is due to the tremendous attention theoreticians devote to personal psychology and to the subtlest experiences. Treatises deal at length with the effect of poetry, drama, music, the fine arts, and aesthetically performed ritual on human consciousness and with their ability to promote personal growth from primitive sensuality to the highest stages of spirituality. The psychological orientation of Indian

aesthetic thought is reflected in the main categories (*rasa* — aesthetic experience or aesthetic mood, *bhava* — aesthetic feeling, *dhvani* — aesthetic suggestion) that dominate many treatises on traditional Indian aesthetics. «It is never stressed sufficiently that in the traditional Indian psychology,» writes Grazia Marchianò:

to which the theory of aesthetic enjoyment owes so much, a hierarchy between intellectual and sensory faculties is based on a distinction not between *high* and *low* functions, as has been characteristic in the dualistic Cartesian approach to the body-mind complex, but between gross and subtle levels of perception, cognition and insight. Indian doctrines are of one mind about the fact that at subtler levels of perception, the entire apprehension of the world picture changes and that the path to sensual refinement passes through an intensification of feeling.

(Marchianò, 2010, p. 180)

Indeed, the Indian aesthetic tradition is dominated by the classification and analysis of aesthetic experiences in general and not by the description of specific personal experiences. In other words, despite a strong psychological element, the devaluation of the individual is manifest.

In essence, this emphasis on literature separates the traditional aesthetic thought of India from that of the Far East (China, Japan), where, because of the visual associative understanding of reality characteristic of pictographic writing and because of the cult of natural beauty, works devoted to landscape painting predominate. They are the pinnacle of Chinese aesthetic thought. In Japan, because of the special role of *tanka*, *renga*, and *haikai* poetry and because of the influential Heian literary tradition, there is a more nearly equal relationship between the aesthetics of the fine arts and that of literature.

Unlike the Far East, where treatises on aesthetics are usually succinct and metaphorical, limiting themselves

to dealing with a few of the most important (as seen by the authors) aesthetic problems, in India they often acquire from the *Upaniṣads* a tendency toward the abstract speculative treatment of problems. Works on philosophical aesthetics stand out for their elaborate metaphysics and emphatic symbolism, while they avoid the aesthetic intuitivism and metaphoricity characteristic of Chinese and Japanese works.

The Concept of Beauty and Art

Although the Sanskrit aesthetic tradition contains constant polemics between various aesthetic systems and theories, at the same time it is characterized by tolerance, a consistent exaltation of past traditions, and their further development, correction, and synthesis. In the course of millennia, this receptiveness to ideas can be clearly seen in the works of the most eminent aestheticians, such as Bharata, Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Ānandavardhana, Bhaṭṭa Nāyaka, Abhinavagupta, Jagannātha, and many other leading figures in Indian aesthetics.

Metaphysical symbolism left a distinct imprint on the structure of Indian treatises on aesthetics and on the principles for the development of their most important ideas. When discussing symbolism in Indian aesthetics and art, we should not forget the exceptional importance of literature, especially drama, which exerted a tremendous influence on various manifestations of aestheticism and art. The symbolism of Indian aesthetics and art is directly related to the special significance of Sanskrit and its semiotics. Sanskrit stands out for its abundant synonyms with varied connotations, its stylistic versatility, and its multitude of diverse parallel and complementary forms of artistic expression and, therefore, of hidden symbolical meanings. Chantal Maillard, who has devoted much attention to analyzing various aspects of symbolism in Indian art, emphasizes that Indian art does not merely consist

of narratives derived from the Sanskrit literary tradition, mythology, and religion. «Firstly,» she maintains:

the function of the symbol is to substitute a reference whose ineffability makes it require something visible to allow us to access it as we access worldly things. Nevertheless, the symbol, unlike the sign, is not the product of a simple convention, but rather participates in what it symbolises. The symbol is an essential part of a unity formed by the symbol and the symbolised. Therefore, the work, or the symbolic object, is not a mere representational composition. [...] Art presents the trajectories or lines of power of a number of forces, so as to be used.

(Maillard, 2010, pp. 194–195)

Over many centuries, India developed distinctive concepts of aestheticism and beauty that differ markedly from what became established in the West under the influence of classical 19th-century aesthetics, which was influenced, in turn, by the aesthetics of Classicism, the Enlightenment, and Hegelianism and was one-sidedly focused on the artistic culture of Classical Antiquity and the Renaissance. These attitudes, which were inherent in classical Western aesthetics and art history, interfered with an adequate grasp of non-European artistic traditions, including Indian ones, based on different aesthetic concepts.

For the ancient Greeks, divinity was the ideal embodiment of human existence, which their artists sought to express by creating idealized human images of supreme physical beauty (the sculpturesque was the essence of classical Greek aesthetics), but in the Indian aesthetic tradition the outward beauty of the human body is not given great significance because the main accents of aestheticism in most of the dominant movements of traditional aesthetics and art are transferred to the area of spiritual values. Unlike the younger civilization of the Greeks, therefore, India has since remote antiquity usually proclaimed *the unconditional primacy*

of spiritual beauty over that of the body, although even here we see something close to the Greek principle of *kalokagathia* — an affirmation of the unity of beauty and goodness and of the beauty of goodness. For example, in a famous text of the *Mahābhārata* we encounter fragments, important for understanding what is distinctive in the Indian aesthetic tradition, that affirm that, when the spirit disappears, so does beauty, and a body without spirit becomes its opposite — ugliness: beautiful are only those who are pure of heart or goodness is all-powerful and, therefore, beautiful.

When we compare Indian and Greek aesthetic ideals regarding the human body, we immediately see, in addition to the similarities, essential differences. For example, when Indians exalt a woman's beauty in their works of sculpture and painting, they usually emphasize her fertility or physical details symbolizing ideal erotic sensuality. Thus, too, woman is celebrated here, primarily in sculpture, as a symbol of motherhood, fertility, and erotic sensuality. Moreover, there is no room here for ugliness; all images seek to recreate a spiritual ideal based on the canonical ideal created by a specific period, religious tradition, or regional school. However, the traditional Indian ideal of manly beauty differs even more from that of the ancient or modern West. First of all, we should note here that in the multicultural space of a huge subcontinent influenced by many traditions of thought, religion, aesthetics, and mythology ideals of manly beauty have changed rather much in the course of history and in specific regions. When ascetic religions were dominant, there emerged the spiritual beauty of human asceticism, moderation, tranquility, and concentration. More liberal forms of Hinduism brought a rebirth of attention to earthly sensuality, which was spread especially by various Tantric movements.

In general, however, traditional Indian aesthetics and art do not attach significance to the beauty of a man's body or to a muscular or regular figure. What is emphasized instead

are such qualities as wisdom, concentration, dignity, pride, nobility, and high social rank. These were expressed through various trappings with a symbolical meaning or through details in clothing.

It should be remembered that the diverse and influential philosophical, aesthetic, and religious movements of India proclaimed liberation (*mokṣa*) the highest ideal of human life and that they understood aesthetic and artistic creation as one of the ways of achieving this goal. Thus, according to the authors of aesthetic treatises, the various canonical artistic images that gave meaning to the ideals of specific religions were supposed to reveal the search for the highest principles and ideals of existence through various states of consciousness, of concentration or enlightenment. The Indian aesthetic tradition usually relied on two basic concepts in the description of states of meditation, or contemplation: first of all — *dhyāna*, and second — *samādhi*. The first term emphasizes an act of concentration such that consciousness remains focused on a specific object, while the second refers to total, or complete, concentration of the mind on the specific object of meditation. In both of these instances, however, concentration and liberation from the deceptive joys of the outer world were understood as an expression of life-wisdom, to which a special aesthetic value was given. This inner radiation of wisdom is what the followers of a specific aesthetic or artistic tradition sought to convey in the form of sensory images. This goal is especially clear in Buddhist and Jain classical art, which seeks to convey spiritual tranquility and concentration.

In order to convey human spiritual states as subtly as possible, traditional Indian aesthetics elevates the importance for the artist of a multifaceted education, of psychological training, and of a knowledge of the means of expression in allied art forms. It also formulates the canonical principles of artistic creation and of ideal proportions and actualizes the importance of hidden, ineffable meaning and of disinterested

aesthetic experience. Here, the worlds of beauty and art are mainly connected with inner concentration and emotional experience and are inseparable from attention to the inner self and introspective understanding. Unlike the West, where beauty is so objectified that it becomes alien and distant from the individual, in India it is interpreted as something highly subjective. This difference is one of the reasons that explain the subtle psychologism of Indian aesthetic thought and the special attention given to aesthetic understanding and taste.

A researcher into the early tradition of Indian aesthetics and art, Swarajya Prakash Gupta, correctly notes the fundamental formal and stylistic differences between the Harappan civilization, the Pre-Maurya Period, the Maurya and Śuṅga¹ dynasties, and the traditions of Kuṣāṇa architecture and fine arts and raises a well-founded question: «What can we consider authentic «Indian art'?» He raises other, no less important questions that are also relevant to the study of an extended period in the cultural development of Indian civilization: «What factors unite this obvious diversity? Let us begin with the diversity: what are the factors involved in artistic change?» (Gupta, 1990, p. 5)

When wandering about in Paris through the halls of the marvelous Guimet and other museums with good collections of Indian art, one is immediately struck by the extraordinary diversity of the artistic forms of Indian civilization, by the strangest interweaving of influences, stylistic forms, symbols, ornamental structures, and a multitude of other formal elements from different civilizations – an interweaving that can be explained by the special historical development of Indian culture. Indeed, for centuries on the huge Indian subcontinent, various empires, kingdoms, dynasties, and religious traditions existed, coexisted, and supplanted one another. Different peoples lived side by side, and their

¹ <http://sanskrit.inria.fr/DICO/64.html#Ushuknga#Ushuknga>

mythologies, religions, languages, philosophies, and aesthetic traditions spread. Many of the most varied styles of architecture, sculpture, painting, music, drama, poetry, and other art forms constantly intermingled, and different ideals of aesthetics and beauty influenced one another. Only with great qualifications can this diversity be reduced to more or less unified formulas.

Obviously, by being near the trade route that linked the main Eastern and Western civilizations, the Great Silk Road, India experienced not only the cultural influences that spread from neighboring countries but also powerful waves of foreign conquests and invasions that left deep marks on the history of her culture, aesthetics, and art. Here, one should speak about the most varied influences: Mesopotamian, Aryan, Assyrian, Persian, Greek, Byzantine, Central Asian, Syrian, Arab Muslim, Tibetan, Mongolian, Chinese, British colonial, etc.

The early period in the development of proto-Indian civilization was strongly marked by Mesopotamian influences, which can be seen in the protohistoric archaic civilizations of Harappa and Mohenjo Daro. Their high level of culture is attested by what archaeologists have discovered: cities with a developed infrastructure and marvelously beautiful 5000-year-old sculptures whose forms resemble those that blossomed 2500 years later in ancient Greek civilization.

The penetration into the Indian subcontinent of distinctive artistic and ornamental forms and symbols that flourished on the Iranian plateau increased especially around the 6th-4th century B.C. and did not disappear in later times because the peoples who had settled in Iran and India were connected for millennia by close political, commercial, and cultural ties. Indian rulers absorbed many of the forms of imperial rule, architecture, and the fine arts that had developed in Iran and became the property of later Indian culture. Traces of Greek cultural and artistic influence can be seen in the Gandhāra sculpture of the Greco-Buddhist School,

which blossomed after Alexander the Macedonian's campaigns of conquest. Other influences — Syrian, Central Asian, Tibetan, Mongolian, and Chinese — are more noticeable only in specific regions, in individual fields of culture and art. Influences brought by the Arab caliphate — by conquerors — rippled across the greater part of the Indian subcontinent and left clear traces in various fields of culture.

Over the centuries, all these influences commingled in Indian civilization: some of them left clear traces and took firm root in the tradition of Indian culture, aesthetics, and art, while others were less noticeable, even ephemeral. Thus, Indian aesthetics and art experienced and absorbed many powerful and less noticeable external influences, which were eventually assimilated and became part of the Indian aesthetic and artistic tradition.

Characteristic of the creators of traditional Indian aesthetics are an affirmation of the close interconnection between different art forms and the exaltation of a syncretic mentality and of the universality of the themes being developed. In all spheres of creative activity, in the intermediate fields of arts, crafts, and learning, they discerned unified creative principles. This view arose from the concept — crystallized, according to the authoritative Russian Indologist Vyacheslav Ivanov, in the oldest Vedic texts — of *takṣati* («he fashions [a work of art]»), the meaning of which is identical to that of the Greek *tekhnē* and the Roman *ars* and encompasses the most diverse forms of human creative activity (Ivanov, 1979, P. 7–8).

Arts in the narrow sense, crafts, and learning are regarded as various forms of a single creative activity closely connected with the mythology, religious ritual, philosophical metaphysics, and caste structure of Indian society. In ancient and medieval India, cultic art was not considered creative work in the modern sense. It consisted of objects created by artisans who relied on secret canonical traditions formed over the centuries — objects whose functions, as in Christian

Europe, were usually connected with specific cults and religious rituals:

To begin with, the purpose of traditional work is never «to do art» but to embody the canons, rhythms and matter-spirit life lines of which the universe is made for the intimate participation of those who contemplate the object. From all this, it follows that the artist is nothing but a worker who knows how to skilfully apply the rules which have been taught by wise seers. Consequently, the work is commonly anonymous, a reason why it is not fit to speak here of originality, at least not in the sense we moderns do, that is, as the possession of special or new characteristics.

(Maillard, 2010, pp. 190–191)

Despite the many established stereotypes in the West, we must acknowledge that the way followers of traditional Indian aesthetics view art and its place and purpose in society is much closer to the medieval culture of Western Europe than to what we see in China and Japan. This relationship was probably determined by the obvious parallels between hierarchical social structures and by the similar role of aesthetics and artistic values. In his essay «Understanding Indian Art,» Ananda K. Coomaraswamy not only highlights the universal meaning of traditional Indian aesthetics and art but also reveals their inner connections with the Christian aesthetics and art of Western Europe. As he explains:

— — —
— — —

What the world then understood by «art» was everywhere the same, viz. a right way of making things, *recta ratio factibilium*, literally the «right reason of things required to be made». Those who understood this «right reason» were called «educated», those who merely found a specific pleasure in the product without knowing what it was all about, «illiterate»: *docti rationem artis intelligunt indocti voluptatem*.... This is the pleasure of the intellect, felt in the presence of intelligible things, and quite distinct from the pleasures of sensation which may be occasioned by the aesthetic

surfaces when these are considered apart from their symbolic content.

(Coomaraswamy, 1981, p. 141)

This scholar correctly observes that in both India and medieval Europe any attempt to limit the aesthetic pleasure caused by art to feelings alone would be, in Scholastic terms, «aesthetic illiteracy.»

When leafing through books devoted to the Indian tradition of aesthetics and art, we find many different coexisting views on this country's art, its nature, and its functions. This is not surprising, for in different regions of this huge country and during various historical periods we encounter a multiplicity of distinctive forms.

For this reason, views and interpretations directly depend on the object chosen for study, on when and where it appeared in the long history of Indian civilization. For example, a famous connoisseur of Indian art, Stella Kramrisch, maintains that Indian art is neither religious nor secular because the content of Indian life is not entangled in the Western dichotomy between religious faith and worldly practice. All aspects of life are included in a single hierarchy of values on a physical, psychological, and metaphysical level. In this harmonious body of diverse values, each member with its partial functions harmoniously interacts with the Norm of the Beyond (Kramrisch, 1955, p. 10). Hence follows the conclusion about the emphatically naturalistic character of Indian art.

This view is opposed by the eminent French Indologist and art historian Jeannine Auboyer, who for her part points out that traditional forms of aesthetic and artistic expression were closely connected with the Indian worldview. Thus, art for art's sake is foreign to Indians — as well as the concept of exaggerated naturalism. They also dissociate themselves from the exaggerated emotionality and subjectivism of the

Romantic tradition in Western aesthetics and art because for the Indian artist expressing his own innermost feelings and experiences is not the most important thing. The essence of a work of art is, as it were, enclosed in its utilitarian function — the main one for the artist, who has not yet been differentiated from the artisan and who in his work is primarily oriented toward canonical requirements defined by a specific religious or aesthetic tradition and cultivated for centuries. Thus, beauty as understood in the Romantic or Classical aesthetics of the West does not receive the same sort of attention in traditional Indian aesthetics as in modern. According to Jeannine Auboyer, beauty does not even have a place in the canonical code of Indian art because this strict canon primarily gives a clear definition of the main requirements for creative artistic activity (Auboyer, 1968, p. 15). Moreover, the Indian concept of aestheticism, as we have mentioned, was powerfully influenced by the mythic images and the religious and philosophical ideas dominant during different periods of historical development and in specific regions.

With the rapid spread of Buddhist influence, architecture and art eventually adopted the aesthetic ideals of Buddhism — ideals that in the course of centuries underwent a dramatic transformation. Early Buddhism was primarily shaped by a community of poor wandering monks for whom asceticism and seclusion from the outer world were programmatic provisions. Continuing the ideological traditions of the *Vedas* and Brahmanism, the followers of early Buddhism renounced worldly pleasure, property, and caste membership, joined monasteries, and devoted themselves to an ascetic way of life. In this way, the first monastic institutions in human history were established with their characteristic ritualized way of life and value systems. Set against any and all forms of outer existence, Buddhist monks sought to eliminate aesthetic elements of luxury and sensuality from religious consciousness, and early Buddhist

ideologues viewed art with detachment; many of the oldest Buddhist *sūtras* openly condemned art. In different texts we even encounter prohibitions against looking at pagan temples and pictures. This orientation also reflected the ascetic teachings proclaimed by Buddhists about the transitoriness of human existence, the prevalence of suffering in the world, and *nirvāṇa*.

As the Buddhist movement grew stronger, philosophical Buddhism became religious, and many of the programmatic provisions of early Buddhism changed. There were many diverse reasons for this change, but it is obvious that *the ideas of early Hīnayāna Buddhism — highly ascetic, full of complex philosophical metaphysics, and difficult to understand — threatened this movement with isolation because they could have turned this teaching into a barren abstract scholastic construction*. For this reason, objectively changing conditions of life, competition with influential Brahman and Jain opponents, and the struggle to preserve their own influence forced the leading Buddhist hierarchs to reassess many earlier attitudes. This move highlighted the distinctive nature of Buddhist aesthetic ideals and attitudes toward beauty.

In ancient and modern Western civilization, *beauty is a value that, as it were, is given meaning in an object, but in Buddhism the goal of life is itself already aesthetic, and its value is discerned in the ability to be satisfied with the advantages of an ascetic way of life*. This position leads to *the renunciation of many nonessential things, the cult of wandering in the boundless universe, and the pursuit of nirvāṇa as the aesthetic goal of Buddhism*. Seen from this aspect, line, form, color, harmony, etc. lose their meaning in the Buddhist concept of beauty because, in order to feel pleasure in this beauty, it is completely unnecessary to surround oneself with works of art. Eventually, most followers of Buddhism switched from the hardship of pilgrimage to settled monastic communities, and orthodox Hīnayāna Buddhism was replaced in many regions of India by the more democratic teachings of Mahāyāna.

A qualitatively new, rich world of Buddhist monastic culture took shape with complex rituals and concrete vivid teachings about paradise and hell, which in Buddhist legends and *sūtras* acquired a colorful aesthetic form. In the *sūtras*, paradise is depicted as a place emanating high divine radiance, light, and beauty, where a wonderful world of nature and animal life thrives. In order to show the authenticity of this image of the world and of the many Buddhist religious teachings and legends that sprang from it, there was a need for art that could give symbolical meaning and visual reality to this world created by the imagination and at the same time validate the basic aesthetic ideals proclaimed by the followers of Mahāyāna.

Thus, as Mahāyāna Buddhism acquired the features of a world religion, it began to appeal to a world of aesthetic values, and after creating a unified system of arts, it not only officially acknowledged the importance of art for religion but also began to effectively use the opportunities it provided to illustrate religious truths and ideals. In this way, in classical Indian culture, there emerged in connection with the growing influence of Buddhism and closely related Jainism the sacralization of many fields of culture, philosophy, aesthetics, and art, and new forms of sacred art took shape with their own distinctive aesthetics and iconography. There began one of the greatest periods in the history of world art, that of Buddhist architecture, sculpture, and painting, in which the canonical forms of Buddhist art with their amazing suggestiveness and harmony flourished: the architecture of Sanchi, Ellora, and Elephanta, the sculpture of Gandhāra and Mathurā, and the painting of Ajanta. Later, the Buddhist art forms that were flourishing in India spread to the farthest corners of the Asian continent and became an inseparable part of the aesthetic and artistic culture of China and Japan. Still later, exhausted Buddhist art forms were replaced by others connected with Hinduism and various Tantric movements.

Thus, some Indian arts are in large part faithful to beauty and emotional pleasure (these creative forms are tolerated but express lower human strivings), while others stimulate ecstatic religious experience and belong to a much higher spiritual level. Among the latter, there occur various formalized diagrams — *maṇḍalas* and *yantras*, which in Buddhism, too, symbolize the unity of the detached and concentrated consciousness: reintegration from the many to the One, to that Absolute Consciousness, entire and luminous, which Yoga causes to shine once more in the depths of our being. Thus, Indian aesthetics and art were directly connected with a specific tradition worshipped by its followers or arose from the canonical requirements of treatises. The treatises of a specific tradition usually contain variations on several of the same themes and urge following canonically defined requirements. On the other hand, however, without forgetting the function of works of art, each aesthetic and artistic movement connected with a specific philosophical and religious tradition emphasizes different aspects of aestheticism and the expression of harmony: Buddhism stresses tranquility, concentration, and asceticism; Jainism — a feeling of human spiritual harmony with the surrounding world of nature and animal life; Hinduism — earthly human feelings, which in the canon allow various nonessential deformations of the human body; Tantrism — human passions with an emphasis on the erotic sensuality of the human spirit and body.

This distinctive feature of Indian aesthetics and art explains why, for example, classical Greek sculpture was primarily oriented toward conveying the harmonious outer form of a beautiful, athletic, well-proportioned man's or woman's body, while for Indian art the most important idea was to express not outer physical, but inner spiritual beauty. As the latest research into Indian medical achievements attests, the Indians understood human anatomy no worse, in fact, far better, but their artists' attention was directed

toward something else — entrenching the priority of spiritual values. For Indian artists, according to Michel Delahoutre, «every image breathes an air of *dhyāna*, or contemplation» (Delahoutre, 1996, p. 39). Thus, the ideal of this ascetic aesthetics concentrated in a world of spiritual values could be a human body, deformed by many years of spiritual searching and marked by the hardships of life, that had achieved wisdom and was often already old. In other words, the highest beauty could be embodied in an old, life-weary ascetic or *yogin*, in whom the most important things are spirit, concentration of consciousness, and the ability to dissociate oneself from the superficiality of outward beauty. And finally, in the cultural tradition of India old age was firmly connected with wisdom, to which many philosophical and religious traditions attached great importance and to which special aesthetic value was given in artistic images.

That the Indians understood very well the importance of a harmonious and beautiful human body is attested not only by wonderful sculptures from various periods dating back to Harappa and from the Buddhist, Jain, and other traditions but also by Kālidāsa's words in his work *Kumārasambhava* (The Birth of Kumāra):

Like a picture brought to life by a brush,
like a lotus opened by the rays of the sun,
her body, symmetrical and beautiful,
was made manifest by fresh youth.

(Smith, 2005, Canto I:32)

A famous collection of early canonical Buddhist texts, the *Dhammapada*, maintains that if a man has the habit of reverence and ever respects the aged, four things will increase to him: life, beauty, happiness, power. The Pali term *dhamma* is the equivalent of the Sanskrit *dharma*, which is derived from the root *dhār* «to hold' and means that which supports the world and society. Thus, this contextual concept

can be translated as «rule, duty, moral law, public statute,» all of which help maintain cosmic and social order. Alongside life-wisdom, order, and happiness, this fundamental concept of Indian speculative tradition also includes, as a necessary element of universal harmony, beauty — which was characterized more by its inner form than by the outer one exalted in Greek art. When art forms shaped by ascetic Indian aesthetic doctrines were first encountered, this special concept of outwardly ugly «spiritual beauty» could not fail to provoke a reaction in the West, which was under the spell of Hellenomaniac mythology. Such is the difference between the ideals formed by the Indian and the Greek aesthetic traditions and, under this influence, between their canonized models of artistic creation.

Because the Indian tradition of art, with the exception of the Greek-influenced Gandhāra School of Buddhist sculpture, was dominated by the ideal of inner spiritual beauty or its sensual opposite, Western Orientalists and specialists in aesthetics and art thought for a long time that on the Indian subcontinent only the Buddhist school of Gandhāra sculpture produced works of traditional figure art that have undoubted aesthetic value. This opinion was due to their obvious similarity to the tradition of sculpture in Classical Antiquity.

After studying how the sculptures of Gandhāra were received in the West, Mario Bussagli, a disciple of the famous Indologist Giuseppe Tucci, pointed out that this school was usually understood on the basis of aesthetic criteria formed in the West over centuries as a completely autonomous and formally original phenomenon equal to Western art in its aesthetic value because it had preserved formal similarities to the tradition of Greek sculpture and had revealed close connections between the aesthetic and artistic traditions of Asia and Europe (Bussagli, 1996, pp. 31–38). The rest of traditional Indian art with all its diversity did not fit into the Eurocentric aesthetic schemes of the West, which had

been defined under the strong influence of Hellenomaniac mythology and emphasized the special importance of ancient and Renaissance art. The West, therefore, long understood these other works as consisting merely of exotic and inferior art forms to which «true» aesthetic value was alien.

This was one of the most important reasons why Indian art had such difficulty achieving recognition in the West. However, the paradox of such a purely Eurocentric assessment was precisely that the Gandhāra School was one of the least «Indian» in its fundamental aesthetic principles of all the schools of sculpture in this country. This fact became clear only when the systematic translation of Indian philosophical, religious, and aesthetic treatises was begun during the first half of the 20th century. The nature of the aesthetic ideas and ideals proclaimed in these treatises began to emerge, and the preconditions were created for a better understanding of the distinctive character of Indian aesthetics and art.

Despite these changes, however, for most of Western society the rich tradition of Indian aesthetics and art still remained for a long time a marginal phenomenon, one valued only by a rather narrow circle of intellectuals and specialists in the aesthetics and art history of Eastern countries. Before World War II, the situation was somewhat better only in France, which had strong traditions of receptiveness to world culture and art as well as of Oriental, comparative, aesthetic, and art-historical studies. After World War II, when the activities of many centers for comparative and Oriental studies blossomed, when more texts were translated and more reproductions of works of art became available, the situation changed rapidly, and the preconditions were created for the powerful wave of Postmodern Orientalism that spread throughout the world during the 1970s and 1980s. Ultimately, this wave entrenched the view that Indian, Chinese, Japanese, and Arab traditions of aesthetics and art have their own distinctive features and are no less valuable than that of the West.



The Principle of Hierarchy in Indian Aesthetics

The distinctive nature of Indian aesthetics is shown by the Indian attitude toward the hierarchy of the arts. The development of aesthetic thought was strongly influenced by the rise of various arts in the artistic hierarchy. This influence was different during different centuries and in different regions. «The hierarchical conception,» writes Thomas Munro:

pervades Indian aesthetics also in that (a) some kinds of art are more valuable than others in aiding this ascent and (b) some kinds of aesthetic experience are more advanced, spiritual, de-individualized, and universalized than others. On the highest level, awareness of the difference between subject and object disappears and no external, sensory stimulus is needed.

(Munro, 1965, p. 76)

In the artistic hierarchy of traditional Indian aesthetics, the most important and most independent arts are poetry, music, and architecture. Painting and sculpture are understood as subordinate to architecture. Indian Aesthetics is primarily concerned with three arts, poetry, music and architecture. Aesthetics, therefore, as philosophy of fine art, has to deal with the philosophic views of these arts, known as Rasa-Brahma Vāda, Nāda-Brahma Vāda and Vāstu-Brahma Vāda. The literature directly connected with the most archaic poetic tradition is traditionally considered a higher art. This view can probably be explained by a rich, unbroken epic and philosophical tradition that encompasses more than five thousand years. We should not forget either that since the times of the *Vedas* literature has been closely connected with cultic hymns and that poetry has often been considered a sacred art. Therefore, since ancient times the hierarchy

of the arts has been unconditionally dominated by poetry, the most perfect form of which is drama. «Poetry,» writes Kanti Chandra Pandey:

is the highest of all arts. And drama is the highest of all forms of poetry. The problem of aesthetics as philosophy of fine art in India, therefore, has been studied, not with reference to music, or plastic or pictorial representation, but mainly in the context of the dramatic presentation. In the main, music and scenic representations have been regarded as auxiliaries to the drama. The reason is obvious. The varied situations of life, which Art makes its province to depict, lend themselves to a more successful representation in drama than in any other class of art. For, drama appeals to the eye and the ear, the senses, which are regarded as pre-eminently «aesthetic». Drama marshals all other arts, including that of poetry, to its aid.

(Pandey, 1959, vol. I, p. 1–2)

The rise of poetry in the artistic hierarchy determined and stimulated the creation of theoretical treatises devoted to poetry and drama. It is no accident that in India the treatises devoted to poetics and dramatic art are not only closely interwoven with the general problems of aesthetics but also pretend to the role of the highest and fundamental science about an aesthetic understanding of the world and about artistic creation. Thus, in India aesthetics, as «the philosophy of fine arts,» primarily reflects on the patterns in the synthetic art of drama. The main aesthetic principles and categories created for drama were later applied to other arts.

It is precisely in the treatises devoted to poetic and dramatic art (the *nāṭyaśāstras*) that the most important teachings about *rasa* (aesthetic experience) unfold. During the Vedic Period, the hierarchy of the arts was unconditionally dominated by poetry, which had begun a dialogue with the world of the gods; therefore, in the early stage of development of Indian aesthetic thought and art, the aesthetic principles

of other kinds of art were greatly influenced by the special importance in the artistic hierarchy of poetry and of drama, which had developed from it. Later, with the appearance of the need for the visual embodiment of religious ideals, architecture flourished along with the closely allied fields of sculpture and painting. In the early aesthetics of the fine arts during the Classical Period, we can feel the strong influence of dramatic art and, later, of music. These changes are abundantly illustrated by old Indian aesthetic treatises, in which we encounter many references to the aesthetic principles of various kinds of art.

Conclusion

Thus, after discussing and comparing the traditional aesthetics and philosophy of art of India, the main stages of their development, and their leading schools, conceptions, and concepts, and after highlighting their main typological features and their relationship to the aesthetic traditions of other great civilizations, we may state that *their distinctively Indian nature is primarily revealed in their connection with the practical needs of a specific historical epoch, with its dominant philosophical, religious, and ethical ideas, and with its main tendencies in the development of culture and art.* Despite external influences and the diversity of historical forms of development, traditional Indian aesthetics has certain specific features that distinguish it from the great traditions of Antiquity, the West, the Near East, and the Far East. In comparison to these civilizations, *the traditional aesthetics and art of India stand out for their greater diversity of regional forms as well as their clearer literary orientation, their semiotic focus, and the more obvious impact of mythology, religion, and philosophical metaphysics on their development.*

Moreover, traditional Indian aesthetics and art laid greater emphasis on the principles of symbolical thinking

and the search for the hidden nature of metaphysical phenomena, for manifestations of ineffable beauty. And finally, they are characterized by a subtle psychologism permeated by a broad gamut of emotional experiences – with dispassionate ascetic rigorism and dissociation from the meaninglessness of the external world at one extreme and a passionate, hedonistic enjoyment of life and fullness of being at the other. Obviously, we may discern more rationality in the aesthetic and artistic traditions of Classical Antiquity and the West and more artistry and refinement in those of the Far East, but the mature Indian tradition of aesthetics and art primarily enthralls us with the diversity of its proclaimed aesthetic and artistic ideals. These and other features of the Indian aesthetic and artistic tradition spread not only in the Indian subcontinent but also in other parts of Asia. They underwent fundamental changes in Southeast Asia, China, Korea, and Japan, where the influence of many of the ideas and principles of Indian culture, religion, philosophy, aesthetics, and art can be clearly seen.

References

Aesthetics of the World / The World of Aesthetics // 1995. Aesthetics. Vol. 20 / Eds. Ken-ichi Sasaki and Kasuyoshi Fujita. The University of Tokyo.

Anand, M.R. The Hindu View of Art. Revised edition. Bombay: Asia Publishing House, 1957.

Anandavardhana. Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер., вступит. ст. и коммент. Ю.М.Алихановой. Москва, 1974.

Andrijauskas, A. Reflections on Metaphilosophy and the Underlying Causes of Methodological Transformations in Modern Comparative Philosophy. Knowledge and Belief in the Dialogue of Cultures / Ed. by Marietta Stepanyants. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy. P. 256–267.

Andrijauskas, A. Amžinybės ilgesys: Tradicinė indų kultūra, estetika ir menas. Vilnius: LKTI, 2015.

- Auboyer, J.* Les arts de l'Inde et des pays indianisés. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Bussagli, M.* L'art du Gandhara. Paris: La Pochothèque, 1996.
- Coomaraswamy, A. K.* Sources of Wisdom. Colombo: Ministry of Cultural Affairs, 1981.
- Dagens, B.* Traités, temples et images du monde indien: Études d'histoire et d'archéologie. Compiled by Marie-Luce Barazer-Billoret and Vincent Lefèvre. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, and Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Delahoutre, M.* Art et spiritualité de l'Inde. Paris: Zodiaque, 1996.
- East and West in Aesthetics / Ed. E. Marchianò. Pisa — Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2010.
- Gupta, S.P.* Les racines de l'art indien. Paris: CNRS., 1990.
- Kramrisch, S.* Arts de l'Inde: Traditions de la sculpture, de la peinture et de l'architecture indiennes. Paris: Phaidon, 1955.
- Maḥābhārata. Махабхарата. Четыре сказания. Москва: Художественная литература, 1969.
- Maillard, C.* What Is Meant by «Art» In India — Western Misunderstandings // Asian Aesthetics / Ed. by Ken-ichi Sasaki, Kyoto University Press, 2010. P. 188–196.
- Mukerjee, R.* Culture and Art of India. New York: Frederick A. Praeger, 1959.
- Munro, Th.* Oriental Aesthetics. Cleveland: Western University Press, 1965.
- Pandey, K.Ch.* Comparative Aesthetics. Vols. 1 (Indian Aesthetics) and 2 (Western Aesthetics). Banaras/Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1950 & 1956.
- Pandit, S.* An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics. New Delhi: Sterling Publishers, 1977.
- Ramachandran, T.P.* The Indian Philosophy of Beauty. 2 vols. Madras: University of Madras.
- Renou, L.* L'Inde classique. Vol. 2 (Manuel des études indiennes) Paris: École Française d'Extrême Orient, 2005.
- Shastric Traditions in Indian Arts. Vol. 1 (Texts); vol. 2 (References and Documentation) / A.L. Dallapiccola, ed. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989
- Srivastava, B.* Nature of Indian Aesthetics: with Special Reference to Silpa. Varanasi: Chaukhambha Orientalia, 1985.
- Sudhi, P.* Aesthetic Theories of India. Vol. 1. Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983.

*Vatsyayan, K. Dance Sculpture in Sarangapani Temple*¹. — Delhi: Society for Archaeological, Historical, and Epigraphical Research, 1982.

Wilkinson, R. 2010. On the Western Reception of Indian Aesthetics — The Grounds of Difference // *Asian Aesthetics* / Ed. by Ken-ichi Sasaki, Kyoto University Press, 2010. P. 210–226.

¹ https://ridero.ru/link/g_YRIXvXVfFlmP

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

НАКОПЛЕНИЕ ОСНОВАНИЙ ДЛЯ ФИЛОСОФСКОЙ ДИВЕРСИФИКАЦИИ ПРЕКРАСНОГО В АСПЕКТЫ ВОЗВЫШЕННОГО²

Абстракт

Настоящая статья посвящена процессу кристаллизации содержания протокатегории возвышенного в римском риторическом дискурсе. Подробно анализируются взгляды Псевдо-Лонгина, Сенеки, Квинтилиана, Тацита, создавшие критической основой для формирования категориального содержания возвышенного, прослежены дальнейшие направления развития этой ключевой категории в европейской эстетической рефлексии.

Ключевые слова

Прекрасное как коммуникация, римская риторическая культура, проблемы стиля, идентификация стилей, возвышенное как проблема стиля, Псевдо-Лонгин, Сенека, Квинтилиан, Тацит.

1. К возвышенному: вклад Сенеки

¹ Сергей Дзикевич — Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, доцент, заместитель заведующего по научной работе, доцент, кандидат философских наук, главный редактор АУ, dzikevich.sergey@gmail.com, +7 905 568 00 76.

² Настоящая публикация сделана в рамках работы Школы " «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» в МГУ имени М. В. Ломоносова.

Римское общество конца I века до н.э. и I века н.э. существенно отличалось по формам своей жизни от того полисного уклада, с которым когда-то была связана идея калократии как источник всех понятийно-категориальных эстетических поисков. Мы имеем дело с последними десятилетиями Республики, за которыми наступает Империя. Смена республиканской формы правления властью принцепсов происходит не иначе, как в результате внутреннего разложения, истощения первой. Это и ощущают те наиболее способные люди, которых мы называли людьми с повышенной эстетической чувствительностью, заставляющая их распространять в обществе идеи, выражающие *дух времени*.

Подобные выражения чувствования общественных перемен не являются эстетическими потому, что вовлекают в себя прежде всего целостные и незаинтересованные интеллектуально- органические реакции тех людей, которые их генерируют. В переходные эпохи подобные чувства становятся особенно обостренными и то, о чем мы станем далее говорить представляет собой как раз характерную форму обострения эстетической чувствительности в период *осени античности*. Этот период усилиями наиболее чувствительных людей впервые прибавляет всемирному опыту эстетической рефлексии протокатегориальную форму возвышенного, которая последующими временами только логически обрабатывается. Интерес к этой форме в последующие времена будет различным, как правило он будет особенно интенсивен в связи с какими-то кризисными общественными событиями, но раз приобретенная форма обобщенного мышления не исчезает уже никогда, и далее рефлексия будет опираться уже на нее.

Поэтому дальнейшие теоретики возвышенного будут ссылаться на *Лонгина*, потом он станет в уточнении *Псевдо-Лонгином*, а наша задача состоит в том, чтобы установить это начальное теоретическое содержание, которое далее уточняется и обогащается последующей историей.

Для этого нам и следует встать на уточненные временные позиции создания трактата «О возвышенном» — I в. н.э. — и даже, для того, чтобы не упустить исторических деталей, *отступить несколько далее вглубь времени.*

Мы совершенно вынуждены это сделать потому, что в протокатегориальном эстетическом дискурсе, породившем текст «О возвышенном» мы видим не столько устремленность в *будущее* через *теоретически устанавливаемую сверхцель* — идеал Государства в свете идеи Блага — сколько *ностальгию по осуществленному в прошлом, установленному предками порядку.* Этот порядок, давший «Золотой век», утраченный вследствие небрежения, происходящего из-за *нравственного упадка*, и следует *вернуть.*

Философская рефлексия становится узконаправленной: ей не нужна больше всеобщая мудрость, но не нужна и мудрость стяжательно-материальная, ей нужна *эмоциональная технология нравственного оздоровления* конкретного индивида через крепление в психике реально бывшего, но утраченного образца. Философия с такими задачами не забывает уроки философии абстрактной, но приспосабливает их к своим целям, через имманентно порожденный ими особый стиль *нравственного послания* — иногда текста, иногда устного диалога — имеющий особое название «*диатриба*».

Диатриба первоначально предполагала именно устный диалог. Что представляла собой диатриба в этом чистом виде можно узнать, познакомившись с беседами освобожденного раба *Эпиктета* (ок. 50 — ок. 135 н.э.), записанных его верным учеником и последователем Флавием Аррианом в то время, когда у Эпиктета уже были и своя слава, и своя *школа.* Эпиктет остался, по основательному мнению многих неграмотным — то ли по обстоятельствам, то ли сознательно, не видя в умении читать и писать необходимости. Еще будучи рабом, во времена Нерона, он слушал в Риме беседы выдающегося в методическом плане оратора *Мусония Руфа*, пораз-

жившие его, как видно по тому, что они изменили его жизнь.

Нам кажется, что влияние этой устной коммуникации именно поэтому и казалась вполне достаточной: именно *влияние* в наибольшей степени соответствует задачам такой философии. Заметим, к тому же, что запись не в состоянии передать всей силы такого влияния, поскольку оно передавалось не только словами, но и энергичной широкоамплитудной жестикуляцией, выразительной мимикой, искусным владением голосовыми модуляциями.

Эпиктету не было нужды делать диатрибу другой коммуникацией кроме предполагавшейся в узкой и чистой форме, но она была в обществе в целом, и, прежде всего, в обществе образованном, привыкшем к долговременным носителям информации, каким является *письменный текст*. Поэтому очень скоро диатриба становится *общей формой философской коммуникации*, что совершенно очевидно в начале Империи. С.С.Аверинцев, подробно исследовавший особенности поздней античности в различных своих работах, говорит о распространении формы диатрибы так: «Пересекая жанровые перегородки, по всей литературе эпохи ранней империи проходит влияние... диатрибы. Форма диатрибы... ставшая к этому времени универсальной формой популярного моралистического философствования, оказывается надолго важнейшим ферментом *всего литературного развития* в целом: ареал усвоения примесей диатрибы распространяется *от римской сатиры до раннехристианской проповеди*».

Для нас очень важно видеть, что *формой культурного обращения* идей, из которых появляется протокатегориальное содержание возвышенного, является *литературная диатриба*. Эта форма и определила то содержание из которого затем выросло возвышенное как протокатегория. С.С.Аверинцев следующим образом характеризует особенности диатрибы как формы: «Родовые черты диатрибы — установка на критическое отношение к миру, стремление

к острой постановке радикальных этических вопросов и к бескомпромиссному их решению, ... напряженная и суховатая, но в то же время живая и раскованная интонация, обыгрывание живого „присутствия“ оппонирующего автору слушателя (читателя) — все это в совокупности определяет лицо целой историко-литературной эпохи».

Жанр литературной диатрибы был в совершенстве освоен *Луцием Аннеем Сенекой Младшим* (ок. 4 г. до н.э. — 65 г. н.э.) и выражен им наиболее характерно в таком его сочинении как «*Нравственные письма к Луцилию*». Исследователи отмечают то обстоятельство, что за этими *письмами* стоит «большая литературная традиция, и Сенека, обращаясь к другу, в то же время вполне осознанно создавал литературное произведение».

Сенека с большим вниманием изучал риторическую традицию, накопившую к его времени значительный опыт изучения инструментов *вербально-эмоционального влияния* источника послания на его аудиторию. Более того, эта форма нравственного поучения позволяла ему примирить противоречие между обязанностями, предписанными *старым римским долгом* (*officium*), и *досугом* (*otium*), к которому, как предполагалось, относятся все занятия недеятельного характера. Сенека всегда тяготел к этим последним, в том числе и потому, что физически всегда был слаб, поскольку страдал хроническим заболеванием (вероятно, бронхиальной астмой), от которого в течение долгого времени был лечиться в Египте.

Отец автора «*Писем*», Луций Анней Сенека Старший, *римский всадник*, воспитал сыновей, из которых *соименный* ему был младшим, в строгом уважении к приоритету долга. Сам он только на закате лет позволил себе обратиться к собственно интеллектуальным занятиям, записав для детей воспоминания о декламациях видных ораторов, слышанных им во времена его молодости в Риме (Сенека родился в городе, который теперь называется Кордова, Испания). Старший брат Сенеки, Анней Новат, прошел всю

лестницу римской службы и закончил ее в ранге консула. Средний из сыновей, Анней Мула, остался частным лицом, так что младший должен был, несмотря на свое нездоровье и с юности проявленный интерес к интеллектуальным занятиям, должен был укрепить в глазах римских граждан представление об образцово-римском характере своей семьи и встать на путь *служения* Риму.

В силу индивидуальных особенностей, частью названных нами, это служение стало для него *постоянным преодолением внутренних противоречий*, эмоциональным решением которых и стали его сочинения, в том числе и «Письма к Луцилию». Сенека Младший не был столь цельной личностью, какой, видимо, был его отец. Он, по многим свидетельствам, был вообще, по своим моральным качествам, далек от совершенства, что точно выражено в его биографии фактом длительного наставничества будущему императору Нерону.

Тем не менее, мы не должны преувеличивать это обстоятельство, заявляя, как некоторые авторы, что Сенека неискренен и декларативен в своих сочинениях. Мы полагаем, он обращается в своих диатрибах как литературных произведениях Сенека как *автор* и как *образ автора* не тождественны. Образ автора идеален в моральном отношении, он — alter ego биографического автора, назначение которого есть *бытование истинного долга* в душе биографического Сенеки. Через этот художественный образ автора нравственных посланий *обращается ко всем*, в том числе и не в последнюю очередь — *к себе самому*. Таким образом, мы полагаем, что литературная диатриба как жанр есть моральная рефлексия, направленная, в первую очередь, на *самовозвышение* автора к истинному долгу, а во вторую очередь, на *возвышающее влияние* этого примера, производимое его *эмоциональной экспозицией* в душе внешнего реципиента.

Технологически ключевые тексты Сенеки, преследующие эти эмоциональные цели и известные как «Нрав-

ственные письма к Луцилию» построены так, чтобы добиться *перемены* к возвышению как в собственной душе, так и в душе читателя. Сенека при этом опирается на весь теоретический опыт поэтики и литературной риторики, накопленный к его времени.

Так, цикл его писем, несмотря на то, что каждое из них представляет отдельный фрагмент, образует некоторую *целостную историю* отношений адресата и адресанта, что подчеркивается неизменной формой обращения первого ко второму «*Сенека приветствует Луцилия!*» в начале каждого письма и неизменным же прощанием «*Будь здоров*» в конце. Это позволяет рассматривать все, что находится в промежутке как принадлежащее к *единому разомкнутому действию*.

Внешняя сторона этого действия представляет собой апологию первенства *физического здоровья* перед всеми другими целями, переходящая затем в разворачивание картины необходимости *нравственного здоровья*, поскольку выясняется, что благополучное *человеческое существование* может быть только единством первого и второго.

Внутренняя сторона этого действия предполагает особые приемы, выработанные не столько традициями доказывающего, сколько *убеждающего* послания. Этот вид особой, *симбулевтической* прозы предполагал особый набор средств, определявшийся тем, в чем именно должен быть убежден собеседник оратора. В принципе, это восходит к Аристотелевой «Поэтике», которая, как мы видели, содержала в себе требование критически определять в каждом послании тщательно отобранный и адекватный набор средств, подобно искусственному лекарю, определяющими набор средств лечения болезни. Последующее развитие и поэтики, и риторики выработали весьма точный инструментарий подобных коммуникативных средств.

Сенека проявляет себя в своих письмах как искусственный знаток подобных инструментов убеждающего влия-

ния на реципиента послания. Он избирает из всех возможных риторических средств антитезу и метаболу.

Антитеза делает возможными в письмах Сенеки выразительные противопоставления различных сторон существования человека, создание контрастности тех явлений, с которыми праксис сталкивает человека. Прежде всего, это позволяет реципиенту живо чувствовать противоречие между случающимися обстоятельствами жизни и требованиями долга.

Создав такой эмоциональный фон, Сенека меняет тональность своей речи, прибегая к *метаболе*. Этот прием позволяет перейти от описания к непосредственному *возвышающему воздействию*. Возвышение достигается действительным *нарастанием энергичности* текста: автор переходит от бесстрастной фиксации фактов к декламации с ударениями на ключевых в моральном отношении лексемах.

При этом ироническая отстраненность от вынужденных поверхностных условностей жизни сменяется негодованием от перспективы полной вовлеченности внутрь этих условностей, заставляющим чуткую душу автоматически *отпрянуть* от окружающих недружественных разуму обстоятельств. Поскольку же эти обстоятельства, как ранее было сообщено антитетически, находятся повсюду вокруг и даже под ногами, и имеют тенденцию засасывать человека в свою толщу, *отпрянуть душа может только вверх*.

Реципиент, как внутренний (сам автор, как мы помним), так и внешний должен ужаснуться всеми разумными силами своей души перспективой слиться с косными обстоятельствами, будучи засосанным в их глубь, стать *одним из этих обстоятельств*. Ужас этого становится тем более непереносимым, чем в большей степени Сенека делает ударение на том, что подобная потеря индивидуальности, являющейся необходимым следствием разумности души, *противоестественна* для человека как сущности и потому равнозначна для него *смерти*.

Особой степени, степени *точечной концентрации*, вызывающей непосредственный неизбежный возвышающий отклик, метабола достигает тогда, когда Сенека концентрирует внимание на том обстоятельстве, что смерть разумной души до физической смерти более ужасна, чем просто физическое исчезновение и собственно она *только и является противоестественной смертью человека*. Усиление чувства ужаса и омерзения от этой весьма вероятной возможности *до степени нестерпимой кульминации и самосохраняющее отстранение от нее в единственном возможном направлении от нее, ведущем душу внутреннего и внешнего реципиента вверх* и есть финальное коммуникативное намерение Сенеки. Только реализовав его содержательно, он может формально завершить свой текст, намеренно составленный из динамизирующих, *усиливающих действие послания как импульса*, коротких — «рубленных» — фраз последней из них, выражающей специфическое пожелание — «*Будь здоров*».

Таким образом, каждое письмо Сенеки должно возвышать внутреннего и внешнего реципиента к определенному аспекту этого целостного благополучия, называемого счастьем. Разомкнутое действие приводится в единство согласием этих аспектов, поскольку в них всякий субъект находит пути разрешения самых важных противоречий между требованиями *долга* и тяготением к *досугу*. Эти противоречия разрешаются разведением *двух* государств: *долженствующего*, «*вмещающего богов и людей*» и *случающегося*, к которому «мы приписаны по рождению».

Служить следует первому, и ему можно служить и на досуге, причем на досуге даже и предпочтительнее. При служении *долженствующему* государству долг становится досугом, поскольку предполагаемое под досугом созерцание сущего становится долгом. Высшее государственное, публичное служение, таким образом, есть деятельность, определяемая созерцанием, которое представляет собой более ценную часть этого единства.

Такое совершенное служение есть созерцание величия всего сотворенного богом, гражданская община в своих пределах должна измеряться *ходом солнца*. Этим Сенека в иных обстоятельствах реконструирует старую теоретическую схему Платонова «Государства», где совершенный государственный деятель *по достоинству* этого занятия *не может не быть* философом.

Как мы помним, это означает у Платона то, что только *свет метафизического солнца* — идеи Блага — может иллюминировать государственному деятелю долженствующий общественный порядок как фрагмент всеобщего порядка сущего, и только этому высшему порядку он должен подражать в законодательной и управляющей деятельности. Сенека подразумевает то же самое, имея в виду возвышение исполнения долга к созерцанию, и все же мы должны видеть различие: римская мораль подразумевает прежде всего именно деятельность, а не созерцание.

Платон в образе Сократа, выведенном в «Государстве» выражает умозрение идеала калокагатии как неизменно-го, статичного *бездеятельного совершенства*, к которому следует стремиться. Сенека же в своих письмах в образе их автора выражает *возвышение деятельности* к наивысшему эффекту, сокращающему излишние динамические проявления.

Эстетическим каноном Платона является *идеальное познание* и оно выражается в протокатегориальном содержании, относящемся к *теоретической области*, и здесь оно становится *статическим, завершенным совершенством*, то есть *прекрасным*. Эстетическим каноном Сенеки является *идеальная деятельность* и она выражается в протокатегориальном содержании, относящейся к практической области и здесь оно становится *динамическим, незавершенным совершенством*, то есть *возвышенным*.

Эстетический канон возвышения выражен Сенекой интегрально и полно, с особым вниманием к динамической, разумно-эмоциональной стороне этого явления в *заверша-*

ющем (СХХІХ) послании из цикла «Нравственные письма к Луцилию». Автор направляет здесь, концентрически замыкая видимую доселе разобщенность посланий, и заставляя все идейное содержание посланий *обращаться, циркулировать внутри*, вглубь своей души и в равной мере вглубь души всякого внешнего реципиента *интегральное метаболическое вопрошание*. Риторические вопросы подразумевают ответ, метаболически сформулированный вопрос подразумевает его в движении души вопрошаемого.

Таким образом, самое важное, чего ждет от своих посланий Сенека в себе, как и в любом читателе, заключено в самом существенном из этого неизбежного ответа в душе на финальный риторический вопрос последнего из писем обсуждаемого цикла. Только это самое существенное в психологическом отношении действие всего цикла посланий может составить их интегральный смысл только оно, следовательно, может претендовать и на роль *прото-категориального содержания*, имплицитно закрепляемого Сенекой за одной из множества лексем, которыми он пользуется в разных целях.

Итак, Сенека следующим образом конструирует свой интегральный метаболический вопрос, который должен пронзить болезненно-возвышающим импульсом всякую наделенную разумом и небесчувственную душу: «Так не хочешь ли, оставив все, в чем непременно будешь побежден, потому что тратишь силы не на свое дело, вернуться к собственному благу? *В чем оно?* В том, чтобы *исправить и очистить душу, которая соперничала бы с богами и поднялась выше человеческих пределов, видя все для себя только в себе самой. Ты — разумное существо! Что есть твое благо? Совершенный разум! Призови его к самой высокой цели, чтобы он дорос до нее, насколько может.*».

Мы видим, что Сенека действительно концентрирует внутри души, «в ней самой» отведенные ей разумные силы, чтобы сделать ее способной возвысить человека до достойного его природы блага. Эмоционально-возвышаю-

щая направленность нравственной рефлексии Сенеки очень точно выражала дух его переходной эпохи, о котором мы говорили выше, как и зарождавшаяся в то же время и на той же почве христианская интеллектуальная традиция, в которой *возвышение человека к Богу через исходное необходимое смирение* есть главная тема всех помышлений, часть из которых даст *имплицитную христианскую эстетику* как на Западе, так и на Востоке.

Исследователи не случайно замечают это сходство между Сенекой и христианскими авторами. Для некоторых оно оказалось даже достаточным для того, чтобы считать Сенеку христианским автором доходило даже до того, что указывали на якобы имевшую место переписку между Сенекой и апостолом Павлом. Разумеется, все это порождения не критического ума, критические же авторы говорят об этом как невероятном преувеличении.

Мы заметим от себя, что подобные случаи выдавать желаемое за действительное в силе тематического сходства были нередки. Например, некоторые христианские авторы допускали, что Сократ был спасен вместе с ветхозаветными праведниками Христом, когда он спускался за последними в ад. Истинное же отношение христианства к этому вопросу прекрасно выражено весьма сведущим в теологических вопросах Данте в его «Божественной комедии», где все вызывающие уважение христиан античные авторитеты помещены в первый круг ада.

Следует также добавить к этому, что общеизвестное критическое отношение к философии вообще было одной из отличительных черт раннего христианства и оно было сформулировано именно апостолом Павлом. Поэтому вряд ли возможно, чтобы он вел переписку с человеком, соблазняющим возможную паству Господа рассуждениями, возвышающими человека до состояния соперничества с богами, тогда как свою задачу он видел в том, чтобы они склонили колени перед Богом и так почувствовали свою принадлежность к его возвышенной природе.

Тем не менее, мы должны отметить, что *поиск возвышения* был характерен для обоих этих авторов в настоятельной рекомендации превысить в поиске своей нравственной позиции обстоятельства земные, случающиеся. Это были разные тенденции развития интеллектуальной культуры в одно и то же время и на одной и той же территории.

Сенека выражал тенденцию развития *завершающейся культуры*, а апостол Павел — *культуры становящейся*, но обе они как за соломинку хватались за самодостаточные силы души, в возвышении дававшие надежду на продолжение человеческой жизни в противовес витающему в воздухе ощущению ее конца. Христианская парадигма возвышения через окажется более эффективной, соответствующей вызовам времени. Она сложит вокруг в течение следующей тысячи лет — тысячи лет Средневековья — великий универсум европейской христианской культуры, из которого выйдут все европейские нации и все формы последующей жизни и последующего мышления Нового времени, в рамках которых мы во многом пребываем и ныне.

Мы обязательно рассмотрим далее развитие христианской тенденции диверсификации прекрасного в возвышенное, давшей основание христианской имплицитной эстетики, обратившись к трудам Августина Аврелия. Теперь же нам необходимо закончить наш экскурс в последний период античной эстетической рефлексии, давший сам мыслительный материал о возможном эстетическом каноне возвышенного, сформулированном в тексте Псевдо-Лонгина «О возвышенном».

Мы видели те истоки, которые могли подготовить идеи этого текста в мировоззрении Сенеки. Посмотрим теперь, есть ли они и каковы они в других двух сегментах предполагаемого круга идей, из которого вышел этот текст — у Квинтилиана и Тацита.

Прежде, чем мы исполним заявленное намерение, мы должны еще раз прояснить те основания, на которых

мы можем, оставаясь на позициях критического мышления, сравнивать столь разных по своим тематическим предпочтениям авторов. То, что их объединяет и то, одновременно, что интересует нас, относится исключительно к элементам *рефлексивной формы* их сообщений, а также в содержанию и происхождению *собственно рефлексии относительно формы* эффективного, прежде всего словесного, сообщения. В этом смысле, мы относим все, что говорим сейчас о диверсификации прекрасного в возвышенное исключительно к дискуссии внутри римской риторической культуры относительно адекватной формы культурного словесного сообщения. Для периода дезинтеграции Республики и становления Империи риторическая культура — универсальный носитель всех мыслимых достоинств римского гражданина.

Вся система воспитания сосредоточена вокруг нее, ей определяется жизненный путь человека, благодаря ораторским достоинствам сделали карьеру многие выдающиеся фигуры римской истории, в том числе и те которых мы здесь упоминаем. *Высокая* — виртуозная — культура направления речи к желательной цели была тем преферентным, а иногда и исключительным (как это показывает описанный нами случай Сенеки) фактором, действительно *возвысившим* из исторической безвестности их в положение героев римской истории. За высокое искусство речи поэтому и мстят *соразмерно*, требуя за нее высокую цену, часто угрожая самой жизни источнику речей. Так, от самой жизни, которую так высоко ставил Сенека в своих нравственных письмах к Луцилию, отвергая самоубийство в принципе, именно через самоубийство заставил его отказать его «ученик» Нерон.

Поэтому совершенно закономерно, что к временам поздней республики обсуждение всего, что касается достоинства, блага, положения, самих оснований жизни переносится в область дискуссий о *долженствующей и приличествующей форме словесного сообщения*. Эти дискуссии

довольно скоро выдвинули в ряд наиболее необходимых оперативных терминов лексему «*стиль*», которая исходно обозначала *специально подготовленный инструмент для письма*, а в результате стала обозначать *специально продуманный инструментарий словесного сообщения*.

Таким образом, все проблемы виртуально выражаются в дискуссиях о стиле, и то, что говорим мы сейчас о возвышенном, относится, в первую очередь, к *возвышенной разновидности стиля*, и только потом, через *девиртуализацию* в нем можно реконструировать все остальные аспекты содержания. Именно по этой причине мы должны обратиться к тому специфическому значению расширительного значения слова стиль, которое стали связывать с литературной деятельностью Сенеки.

Именно *стилистическая борьба*, как мы полагаем и что постараемся показать, явилась непосредственным фактором, связавшим *последовательным теоретическим формально-рефлексивным влиянием* столь разных авторов, как Сенека, Квинтилиан и Тацит. Только продолжением этой цепи формально-рефлексивного влияния, заключающегося в уточнении видового термина «*возвышенный стиль*» следует, далее, объяснять возможность отнесения идей трактата «О возвышенном», кто бы ни был его автор к *кругу идей Сенеки, Квинтилиана и Тацита*, поскольку других важных идей, *общих для них всех*, кроме теоретико-стилистических, в их текстах не обнаруживается.

Для того, чтобы сделать полным представление об исходном пункте того теоретико-стилистического последующего влияния, о котором мы говорили выше и который мы связываем с литературной деятельностью Сенеки, мы должны вспомнить о том, что он проявил себя не только как автор прозаических диатриб, но и как автор *трагедий*. Трагедии Сенеки, написанные на традиционные темы в полном соответствии с требованиями Аристотелевой «Поэтики» («Медея», «Федра», «Федра», «Эдип» и др.) и представляющие собой как

текст поэтическое произведение, собой *нечто принципиально новое* именно в формально-выразительном отношении. Трагедии Сенеки, время написания отдельных из которых установить в точности невозможно из-за отсутствия достаточных сведений, очень отличаются от Еврипидовых, столь ценимых, как мы помним, Аристотелем.

При тех сходствах сюжетов, которые мы заметили, это различие особенно очевидно, поскольку оно заключено в смене предпочтений, заключающих в себе эмоциональную базу влияния. У Аристотеля эта база заключена в *подражании действию*, у Сенеки — в *декламации* как принципе организации текста.

Сенека не озабочен тем, чтобы представить зрителю *действие целостное и законченное*, он дробит его на ряд сцен с предельным эмоциональным напряжением, оставляя остальное лишь для внешней связи. Эти сцены предпочитаются именно потому, что в них эффект декламации наиболее органичен и может быть организован наилучшим образом.

Здесь мы видим решительный контраст рассудочности персонажей с их тщательно отобранными статическими чертами и имманентных характеристик речи, насыщенной различными риторическими приемами. В таких ключевых сценах торжественные длинные пассажи, сменяются краткими сентенциями; нагнетающие эмоции повторы создают патетический эффект; мрачные описания природных передают гиперболическое выражение внутреннего состояния внешне статичных персонажей.

Сенека, таким образом, главным средством передачи эмоции делает не развитие действия, а развитие речи, используя тот же прием, который мы видели в «Нравственных письмах к Луцилию» (противопоставление, перемена тона). Новшество, внесенное Сенекой в трагедию заключалось в ее *риторической стилизации*, здесь мы находим результат того же тщательного подбора эмоционально-адек-

ватных средств сообщения, что и в нравственных письмах к Луцилию.

В последних, являющихся, как мы показали, литературным произведением, Сенека использовал короткие, «рубленые» фразы предельно концентрируя действие антитезы и метаболы, направленное на возвышение читателя над повседневными обстоятельствами. По этой причине мы могли бы назвать это его сочинение *риторической стилизацией частного письма*, где важнейшим реципиентом является сам автор. В трагедиях мы находим ту же пульсирующую словесную аритмию, выталкивающую из души повседневные переживания и наполняющую ее ужасом и страхом, от которого единственное спасение души заключено в возвышении, поскольку все слова принадлежат образам с жестко заданными характеристиками.

В трагедиях, разумеется, Сенека организует ритм не при помощи «рубленых» фраз, а иначе — поэтическими пассажами разной длины, повторами и т.д., то есть он находит здесь средства риторической стилизации, соответствующие усилению действия именно вербальной части трагедии, тогда, как в письмах риторические приемы должны были усилить действие частного послания. Многие аналитики указывают на то, что трагедии его вряд ли предназначались для сценической постановки, и тогда становится особенно очевидно, что автор рассчитывал именно на тот эффект трагического, который его поэтизированная риторика произведет в душе читателя или слушателя, а мы полагаем также, что в первую очередь — в душе самого Сенеки.

Таким образом, складывается некоторое основание для того, чтобы усмотреть стилистическую аналогию между нравственными письмами Сенеки и его трагедиями. Гай Калигула в насмешку над распадающимися на элементы составляющими писем к Луцилию назвал стиль их «песком без извести». Если иметь в виду ту же риториче-

скую элементизацию трагедий, распадающихся, как мы выше показали, на отдельные декламационно насыщенные поэтические речевые эпизоды, мало связанные промежуточным действием, то мы получим тот же самый «песок без извести».

К этому нам остается добавить только то, что именно подобное конструирование текста из *отдельно рассчитанных риторических элементов* и составляет то литературное новшество, за которым укрепилось название «новый стиль» Сенеки. Стиль этот, как мы видим, не воспринимался однозначно, но именно благодаря его новизне и необычной силе эмоциональной емкости он стал чрезвычайно популярен.

Все терминологические приобретения, связанные с обсуждением текстов Сенеки касаются именно достоинств и недостатков его «нового стиля». Поскольку Сенека главным интегральным эффектом своих текстов полагал нравственной возвышение души, эта дискуссия о стиле с необходимостью вылилась в обсуждение *природы возвышающего действия текста* и, по существу *проблемы, отчасти и возвышенного вообще*.

Именно таково происхождение эстетической протокатегории возвышенного: прекрасный, т.е. направленно действующий текст, помышленный в конкретном направлении своего действия морального возвышения, *общественно актуального в эпоху разложения римской Республики и становления Империи*. Этот теоретический опыт, как и всякий другой остается, *запечатленный в своей логической форме*, с человечеством навсегда.

Диверсификация прекрасного, выраженная в протокатегории возвышенного в тексте Псевдо-Лонгина, укрепится затем в статусе эстетической категории в Новое время, в совершенно иных условиях. Это произойдет *внешне* в результате перевода текста «О возвышенном», сделанном Буало, но *внутренне* — в результате того, что этот отдельный теоретический инструмент снова стал социально востребован.

Все эстетические категории явились закономерными результатами развития социально-детерминированного эстетического опыта, они имеют *генетическую связь*, восходя к исходной протокатегории прекрасного. Однако, появившись однажды под действием определенных обстоятельств жизни, они стали фактами *логического опыта* и стали вызываться из этого опыта *совершенно отдельно* как от своего общего генетического источника, так и друг от друга.

Процесс диверсификации прекрасного в возвышенное был первым историческим процессом этого рода, поэтому далее мы уделим ему столь пристальное внимание. Нам необходимо точно выяснить, *как именно* отдельный исторически локальный логический процесс может выливаться в универсальную логическую форму эстетической категории.

Для этого мы должны рассмотреть распространение дискуссии о стиле Сенеки, которое, собственно и привело к появлению трактата «О возвышенном». Как выяснится именно роль распространителей и *расширителей содержания этой дискуссии* сыграли Квинтилиан и Тацит.

2. К возвышенному: вклад Квинтилиана

Самой заметной фигурой в борьбе против «нового стиля» Сенеки стал *Марк Фабий Квинтилиан* (30 (по некоторым источникам 35) — 96 (по некоторым данным около 100) г.г. н.э.) родился, как и Сенека на территории Испании, но, в отличие от него не в семье любителя риторики, а в семье профессионального ритора, каким он стал и сам. Риторическая деятельность Квинтилиана проходила в Риме, где при императоре Веспасиане была впервые учреждена публичная (существовавшая за счет государства) школа греческого и латинского красноречия.

Способности, познания и педагогические воззрения Квинтилиана были столь серьезны и стали столь широко

известны, что он возглавил кафедру латинской риторики, а впоследствии император Домициан пригласил его быть воспитателем своих внучатых племянников. Нам следует отметить это обстоятельство, так как Квинтилиан, всегда ставивший целью своих помышлений, как и Сенека, именно влияние на человека, стал известен во многом именно как теоретик педагогики, а как практик в этой области вступил с Сенекой в историческое соперничество.

Однако эта сторона его соперничества была, как мы понимаем в свете сказанного о значении риторики, производной от соперничества теоретического. В начале своей деятельности Квинтилиан, возможно в русле общей популярности, сочувственно относился к «новому стилю» Сенеки. Однако по мере дальнейшего развития он все более стал находить «песок без извести» искусственной и ненужной конструкцией и призывать к естественному и строгому красноречию, без рубленных фраз и патетически-насыщенной декламации.

Полемике против коммуникативных ненужных и отвлекающих от главных целей риторического искусства приобретений «нового стиля» Квинтилиан посвятил отдельное сочинение «О причинах порчи красноречия», не сохранившийся до нашего времени. Однако главное сочинение, зрелое и последовательное сочинение Квинтилиана, являющееся результатом его длительной теоретической работы и обобщением его обширной преподавательско-педагогической практики вполне нам доступно под названием «Обучение оратора» (*Institutio oratoria*) и составляет 12 книг.

В своем главном труде Квинтилиан так же предостерегает от увлечения сомнительными приобретениями «нового стиля», предостерегая, впрочем и от архаических крайностей. По мнению Квинтилиана, следует ориентироваться на идеал образованного оратора, который, как и для всякого римлянина, для него не отвлечен, а вполне конкретен и находится в римском прошлом. Таким осу-

ществленным идеалом ораторского вкуса оказывается Цицерон, который «должен быть поставленным перед нами образцом». Задача образования оратора, а, следовательно, и вообще всякого улучшающего влияния, заключается в возвышении к этому вневременному образцу из любых изменчивых кондиций, даже тех, к которым он уже совершенно не подходит. Возвышение оратора заключено в мастерском стремлении к этому образцу, что предполагает обретение и всех других достоинств, *мыслимых неотчуждаемыми от него*.

Высокое искусство оратора заключено в чувстве баланса между старым стилем как высоким и эмоционально доминирующим и новым стилем как непосредственной средой общения. Именно в этом эмоциональном восхождении, перспектива которого открывается ученику, заключено его возможное возвышение во всех возможных значениях, но прежде всего, в стиле. Квинтилиан, таким образом, отходит от «абсолютной критики» «нового стиля» Сенеки: «песок без извести» становится в его понимании той необходимой коммуникативной почвой, с которой начинается возвышение, поэтому и сам он не без охоты и со знанием дела использует некоторые из приемов Сенеки.

Труд Квинтилиана о обучении ораторов вообще отличается отличной методической систематизацией, можно даже сказать, что он представляет собой гигантскую и подробную *методическую схему риторики*, особенно если вспомнить исходное греческое значение этого слова (*skhema*), которому соответствует русское «образец». Исторический фрагмент этой схемы (главным образом, первая глава десятой книги) учитывает и экспонирует весь опыт предшествующей автору античной риторики.

Этот опыт, по мысли Квинтилиана, должен усвоить оратор в своем мастерском росте и из него он должен черпать материал для надлежащей конструкции всякого своего выступления как важнейшей из своих практических це-

лей. Мы со своей стороны добавим, что изложение этим великим римским методистом в сжатом, но весьма точном и доходчивом виде большого количества важных сведений о различных персоналиях и идеях античной культуры окажет неоценимую помощь всякому современному исследователю или студенту в освоении важнейших проблем становления классического гуманитарного знания.

Что же касается важнейшей практической цели оратора, как ее мыслил Квинтилиан, то ей должно соответствовать всесторонне его обучение с самых ранних лет, включающее в себя не только теоретические знания, но и риторические упражнения, приобретение навыков разделения речи, ее логического конструирования, надлежащего оснащения ее тропами и другими формальными элементами речевой культуры. Высокий стиль речи должен быть абсолютно естественным, поэтому обучению риторическим средствам должно соответствовать воспитание соответствующих моральных качеств будущего оратора. Только в случае, если оратор приобретет подобное единство, стиль его станет действительно высоким и естественным.

Ораторское искусство заключено не в убеждении оппонентов с целью обосновать свою точку зрения и в передаче влияния, за которым следует практический результат, а в создании высокого произведения ораторского искусства. Цели стязательные *долженствующим образом* предполагаются подчиненными самодостаточной цели искусства оратора, заключающейся в произнесении прекрасной — высокой по своему стилю — речи. Например, если оратор, произнес прекрасную речь в суде, но процесс проигран, оратор все равно достиг своей практической цели.

Таким образом, цель обучения и воспитания есть *возвышение души ученика* к способности создавать высокие по своим стилистическим достоинствам произведения ораторского искусства, независимо от того, как, сообразно

практическим целям, они подразделяются на виды. Последних Квинтилиан насчитывает три: демонстрирующие (превозносящие или ниспровергающие); рассуждающие (анализ оснований суждения); судящие (речи в судеговорении).

Главным средством, создающим эстетические достоинства произведения ораторского искусства в любом из этих видов ораторского искусства Квинтилиан полагает собственно *способ ее произнесения*. Именно в связи с этим он обсуждает проблему соответствия интонационных приемов, внутреннему настроению оратора, чтобы речь производила впечатление естественного выражения собственного отношения источника речи к происходящему.

Все это достигается, в первую очередь, совершенствованием техники речи, вернее — осознанием истинного коммуникативного значения этой техники. Квинтилиан рассматривает процесс устной речи физически — как выталкивание определенных порций воздуха с определенными промежутками времени. Это дает отчетливое знание того, чем именно должно управлять оратору: описанный процесс есть *спонтанный ритм речи*, именно его следует ввести в смысловое соответствие с главной целью речи.

Для этого оратор должен контролировать свое дыхание, поскольку задача состоит в том, чтобы там повышать или понижать голос, где это необходимо с точки зрения смысла, там делать паузы, где они оправданы с точки зрения смысла, а вовсе не там, где он от изнеможения не может больше издать ни звука. Оратор обязан для достижения цели своего искусства ускорять или замедлять, или поддерживать однообразный темп речи для эмоциональной поддержки риторических фигур, он также должен создавать интонационную направленность восклицаний, вопросов, констатаций модуляциями своего голоса. К технике произнесения речи относится также соответствие голосовой работе тщательно отобранных для данного послания мимических выражений, жестов и общего положения корпуса оратора.

Оратор должен возвыситься до понимания того, что единство его моральных и телесных характеристик, сообщенной в строго выверенной партии составленного послания есть единственной возможное средство, достижения сокровенной цели оратора — вторгнуться в психику реципиента, направить в определенном направлении его чувства и мысли, и, если это возможно, изнутри повлиять на его дальнейшее поведение.

В связи с необходимостью достоверной передачи соответствующих эмоций, Квинтилиан поднимает традиционный вопрос о подражании в искусстве. В связи с этим следует заметить, что его совершенно не волнует обсуждение онтологической стороны вопроса, как это было важно, хотя и по-разному, для Платона и Аристотеля.

Онтологическая сторона подражания выведена за скобки в это время. Квинтилиана подражание интересует с точки зрения его ресурсов сделать речь *более эффективной*. В этом — *эстетико-коммуникативном* — смысле он, разумеется, гораздо ближе стоит к «Поэтике» Аристотеля, но от ее общего, *эстетико-онтологического* ее контекста он удален уже культурно-исторической дистанцией. Квинтилиан доказывает совершенную необходимость подражательных приемов, указывая лишь на то, что всегда следует подходить к ним именно как к *сознательно используемым приемам* коммуникации.

Это означает, что оратор должен всегда отдавать себе отчет, какую именно функцию подражание выполняет в данном пассаже речи и, затем, как это работает на интегральную цель, которую мы указали выше. Следовательно, необходимо обсуждать не онтологическую природу и гносеологическую допустимость подражания, а его об его *масштабы* относительно других приемов, его *приличие, аутентичность* его подобия смыслу и *сообразность* его использования в данном месте общего плана послания.

В связи с этим Квинтилиан затрагивает вопрос о надлежащем знании и формировании навыков идентификации

различных риторических стилей. Здесь следует заметить, что он впервые, задолго до полемики Нового времени сравнивает *словесное искусство с изобразительным* — живописью и скульптурой в лице самых значительных античных представителей. Из этого различения средств эстетического сообщения, носящего характер имплицитной эстетико-коммуникативной классификации выводится, как мы полагаем, и *классификация стилей судебного красноречия.* Это очень важно в русле эстетико-риторической рефлексии Квинтилиана, поскольку он полагает, что постоянное произнесение речей в судоговорении — лучшая практика для оратора.

Различение стилей судебной речи как раз и является той *непосредственной тематической областью*, которая при концентрированном ее последующем рассмотрении приведет диверсификации прекрасного в возвышенное. Прекрасная судебная речь должна быть по своему стилю высокой, но этому высокому стилю должно соответствовать равнозначное его формальным признакам содержание, иначе такой стиль даст совершенно противоположный эффект. Квинтилиан выделяет и исследует возможности трех стилей судящих речей: аттический (древний, краткий, чистый, сильный); азианский (напыщенный и пустой); родосский (средний между ними, смешанный).

Аттический стиль тяготеет к традиционным формам литературы, сложившимся в европейских греческих полисах, и, прежде всего в Афинах. Этот стиль в эллинистическом мире практиковали те, кто открыто делал ставку на авторитет учености. Так, «ученые» поэты стараются дать новую жизнь формам, отвергнутым временем, используют приемы древних авторов и их лексику. С аттическим стилем, для которого характерно тяготение к *краткости, простоте и ясности* связано эстетико-идеологическое движение в римской культуре, получившее название «*аттицизм*». Аттицизм стремится законсервировать и канонизировать жанры и приемы за что он ча-

сто ассоциируется с *римским классицизмом*. Строгость аттического стиля, использование древних языковых форм, разумеется, способно передать величие и высоту, поскольку древние безусловно воспринимали поколения предков как *более высокие*. Тем не менее, критический подход показывает, что подобный стиль способен вызывать комический эффект, когда архаизация чрезмерна или резко контрастирует с повседневными реалиями.

Азианский стиль, или так называемое «азианское красноречие» происходит не из европейских полисов, а из Малой Азии. Оно характеризуется пышными формами, безотносительными к содержанию, обязательными цветистыми оборотами речи, чего бы она ни касалась. Эти формальные приемы повышения уровня эмоционального фона без надлежащей темы справедливо *критиковали за высокопарность, напыщенность, пустоту*. Однако, мы понимаем, что такой эффект может быть не всегда. К азианскому красноречию генетически восходит «новый стиль» Сенеки. Мы видели, что в письмах и в трагедиях этот стиль дает разные эстетические плоды.

Родосский стиль, происхождение названия которого очевидно, по тем же причинам географического характера, *промежуточен, синтетичен, кросс-культурен*. Он характеризуется как средний между двумя первыми, наиболее уравновешенный. Эти характеристики делают возможным сведение к минимуму нежелательного эффекта из-за стилистических погрешностей.

Следует заметить, что Квинтилиан выступает в проведении своего разграничения между стилем как последовательный и добросовестный аналитик. Он не занимает в их отношении идеологически ангажированной позиции, как это часто бывало в полемике представителей «аттицизма» и «азианства». Оратор должен избирать наиболее эффективный стиль. Наиболее эффективным стилем будет тот, который соответствует содержанию суждения и, что

не менее важно, как мы помним, психофизическому складу оратора.

В связи с этим Квинтилиан дает и более глубокую — эстетико-динамическую характеристику возможных стилей, давая им уже не ситуативные, а существенные названия. Аттический стиль в этом рассмотрении дает стиль *точный*, позволяющий точно изложить обстоятельства дела, как их видит оратор, и тем создать впечатление объективности, величественного достоинства. Азианский стиль дает *сильный*, вызывающий в слушателях сильные эмоции против их воли и позволяющий поэтому перебороть даже и невыгодные обстоятельства дела. Родосский стиль дает *цветущий*, соединяющий в себе достоинства точности и чистой красоты риторических приемов.

Совершенство искусства оратора, как мы помним, заключается не в предпочтении одному из стилей, не в аргументации или декламации, и, тем более, не в практическом исходе дела, а в создании *надлежащего эффекта в душе слушателей*. Этот эффект, по интегральному смыслу *всего* содержания наставлений Квинтилиана ораторам заключается в том, чтобы слушатели почувствовали *высоту* речевого произведения, явленного им.

Произведение ораторского искусства, таким образом, должно давать душе слушателя *подъем*, а уж он сделает вероятными желательные действия, связанные с тем, что его вызвало. Таким образом, труд Квинтилиана представляет собой аналитическое исследование стилистических средств стимуляции в слушателе *внутреннего ощущения тотального эмоционально-интеллектуального, органически-индивидуального подъема*. Поскольку под возвышенным трудно подразумевать, что-либо *отличное* от только что описанного внутреннего ощущения, мы имеем основание заключить, что в труде Квинтилиана «Об обучении ораторов» уже были заключены некоторые существенные элементы имплицитной диверсификации прекрасного в возвышенное.

3. К возвышенному: вклад Тацита

Литературная деятельность *Публия* (некоторые источники говорят — *Гая*) *Корнелия Тацита* (55 — 112 (по некоторым данным 120) относится к концу I — началу II века. Так же, как и Сенека, он родился в семье римского всадника и рано обнаружил интерес к ораторскому искусству.

Тацит обладал значительными ораторскими способностями и был одним из самых выдающихся учеников Квинтилиана. Благодаря своим способностям и образованию, Тацит сделал очень хорошую карьеру, закончив ее в на посту проконсула Азии.

Подобно Сенеке, Тацит стремился найти разрешение проблемы уже упомянутого нами противоречия между долгом и досугом в римском значении этих слов, и так же нашел его в создании литературных произведений, заключавших в себе нравственную рефлексию. Однако литературный опыт нравственного поиска Тацита отличается от такового у Сенеки прежде всего тем, что он избирает в качестве его выражения не отвлеченное, а конкретное содержание для своих поучений.

Тацит, не бывший по происхождению аристократом, но он был зятем выдающегося полководца Юлия Агриколы покорителя Британии, и, не исключено, что поэтому очень последовательно держался аристократически-консервативной линии в определении должного и возможного. Мы полагаем, что его главные — исторические — труды, являются по существу *историческими диатрибами*, и в наибольшей степени содержат в себе, по только что указанной причине, признаки *уходящей культуры*.

Содержательно это выражается в том, что идеал отношения к жизни Тацит рассматривает *исключительно ретроспективно*: последним периодом, когда это идеал был представлен в чистом виде, было *время законов Двенадцати таблиц*. Время Империи, о котором приходилось писать Тациту в его главных трудах *«Истории»* и *«Анналы»*,

далеко уклонилось от этого идеала, и, тем не менее, он считал необходимым писать о них просто и ясно, чтобы «не замалчивались добродетели и чтобы дурные слова и дела боялись потомства и позора».

Главное внимание Тацит уделял именно мотивации поступков исторических деятелей и полагал, что случай, в том числе и такой, как намерение человека, едва ли не равен в своем влиянии на ход истории влиянию Судьбы и необходимости. Это особенно ясно выражается в предпочтении своим намеренно спокойным (*без гнева и пристрастия (sine ira et studio)*) тоном в равной мере описывать как все обстоятельства деяний, так и их последствия. Все отмечают, что у Тацита на первом плане, при всей почти безупречной достоверности изложения событий, стоит на первом месте не выяснение причин и следствий, а именно *описание событий как опыта*, что дает основание полагать, что *монотонное описание* «всех обстоятельств, похожих одно на другое и наводящих скуку» есть *особый риторический прием*.

Он заключается в том, чтобы именно *без смены тона* обратить читателя к необходимости внутренней работы, которая сможет поднять его над наводящими однообразием кондиций обстоятельствами существования. Отметим, что этот прием не только соответствует стоическим представлениям о благе, к которым, по-видимому, тяготел Тацит, но и созвучны разным источникам риторической культуры, относящимся как к аттической, так и к азианской традиции, баланс между которыми Тацит ищет в полном соответствии с наставлениями своего учителя Квинтилиана.

Исторические тексты Тацита представляют собой вершину его творчества, и мы привели выше краткую их характеристику для того, чтобы дать в нашем тексте через эту вершину представление о литературном опыте Тацита в его *целостности*. Разумеется, риторическая рефлексия, навыки к которой Тацит получил у Квинтилиана, дала ему

возможность блестяще показать в своих исторических работах величие возвышенного духа человека, сохраняющего верность староримскому долгу в самых неблагоприятных для этого обстоятельствах. Однако это — результат эстетико-риторических размышлений, между тем, как целостность литературного опыта Тацита включает в себя и эксплицитную форму *эстетико-риторической рефлексии*.

Написав в 98 г. «Жизнеописание Агриколы», которому мы дали уже краткую содержательно-стилистическую характеристику, Тацит пишет в том же году очерк «Германия», который уже всецело посвящен описанию истории, географии, уклада жизни, нравов и обычаев этой территории. Следует заметить, что и здесь Тацит стремится выразить некоторое поучение.

Дело в том, что он не способен воспринимать как самодостаточную никакую культуру, кроме собственно римской, и анализирует обстоятельства провинциальной жизни глядя на нее глазами римлянина, то есть с позиции надлежащего римского здесь управления и соблюдения римских интересов. Поучение выражается здесь Тацитом не столько явно, сколько интонационно: он так же, как и в «Агриколе», прибегает к использованию достоинств «нового стиля»: антитезам, точечным сентенциям, красочным сравнениям. Различие между обыденной темой и тщательно продуманной формой, свойственной нравственному поучению о соотношении долга и досуга, как раз и сообщает этому трактату желательное действие скрытого, но настоящего государственного высокого государственного мышления.

Ранние тексты Тацита, давшие ему опыт практического использования уроков Квинтилиана, видимо, сделали для него необходимым отчетливое осмысление этого опыта. Выражением этих теоретических размышлений Тацита по поводу стиля стало единственное его специально-риторическое произведение «Диалог об ораторах». Форма диалога, что, как мы полагаем, была избрана Та-

цитом не случайно, она внутренне-рефлексивным истокам этого произведения: в душе автора происходит столкновение, пересечение стилистических идей, которые и выражают речи различных персонажей.

Следует заметить также и то, что в этом сочинении у Тацита намечается переход к предпочтению достоинств краткого и точного аттического стиля, который и позволит ему в исторических произведениях описывать столь различные события «без гнева и пристрастия». Мы также видим это в особенностях избранной Тацитом формы его сочинения: она представляет собой изящное и точное следование диалогам Цицерона, образцового, как мы помним, оратора в понимании Тацитова учителя Квинтилиана. Текст Тацита, таким образом, уже самой его формой предназначен приближению, возвышению его автора к этому признанному идеалу строгого красноречия.

Тема авторитета и учительского влияния составляет и закономерную основу событийного содержания диалога. В нем участвуют другие учителя красноречия, с которыми общался Тацит — Марк Апри и Юлий Секунд, пришедшие в дом Куриация Матерна третьего ритора бывшего *также и автором трагедий*, в чем мы можем увидеть явные признаки литературного опыта Сенеки.

Учителя Тацита пришли к Матерну потому, что тот решил удалиться от практического красноречия и всецело посвятить себя поэтическому творчеству. Тематически разговор персонажей произведения Тацита представляет собой поэтому сравнение достоинств этих двух форм вербальной коммуникации. Развитие этой речевой ситуации происходит у Тацита в двух частях.

В первой части сравниваются достоинства поэзии и красноречия. Апри полагает поэзию занятием бесполезным, между тем, как красноречие способно принести оратору пользу, дав ему почет, славу, высокое положение в обществе. Матерн отвечает ему тем, что польза эта внешняя, между тем, как поэзия способна дать автору внутренне

удовлетворение, гармонию в его душе, а красноречие стяжательное должно быть рассмотрено с этой точки зрения как занятие сомнительного рода. Оно, говорит, Матерн делает корыстных ораторов ни в достаточной степени рабами в глазах повелителей, ни в достаточной степени свободными с точки зрения равных им.

Вторая часть беседы начинается с приходом нового участника — поклонника старины Мессалы. Речевая ситуация диалога меняется, обращаясь в сторону основной проблемы, ради которой и было написано это произведение. Этот переход можно назвать антитетическим, он резко меняет точку зрения на обсуждаемую проблему.

Мессала, приверженец аттического красноречия, утверждает, что проблема оценки форм словесного искусства заключается прежде всего в критерии его совершенства. В красноречии же, современном им, вообще наблюдается упадок, причем Мессала видит этого упадка причину в недостатках риторического обучения, в том, что оно стало недопустимо поверхностным.

Апр противоречит ему, выдвигая в оппозицию этому соображению тезис о том, что наблюдается не упадок, а нечто ему противоположное. Он утверждает, что красноречие изменилось под влиянием изменений жизни и вкусов, ставшие более требовательными к нюансам формы речи. Следовательно, по его мысли, новое красноречие, сумевшее соответствовать этим более сложным требованиям стало более совершенным, чем прежнее с его простотой. Простота, таким образом, может быть истолкована и не как ясность, которую защищают архаисты, а как примитивность и грубость.

Позиция Тацита в отношении этой проблемы выясняется только в заключительной стадии диалога. Прием, каким Тацит переходит к интегральной части рассуждения также можно назвать антитетическим, поскольку он вновь кардинально меняет точку зрения на проблему. Это изменение заключается в том, что задачи словесного искусства

не следует рассматривать как абсолютно самодостаточные. Ни поэзия, ни красноречие не могут быть основательно рассмотрены вне государственного контекста, вне общественного идеала, которым может быть только иконный римский долг.

В этом контексте становится ясно, что старое красноречие ушло вместе с республиканской вольностью, теперь, в условиях империи, каждый может пользоваться «благами своего века». Это означает, что он может впадать в ничтожество, но может и возвышаться до идеала, открытого для себя.

Матерн, как выясняется в этом свете, решив отойти от служебного красноречия в сторону бесцельной чистой поэзии имел все основания так сделать: в поврежденных условиях нет места практическому красноречию, совместимому с моральным идеалом. Поэтому такое соответствие он вправе в словесном творчестве отвлеченном. С другой стороны, это соответствие не может выразиться в *истинно великом* красноречии, если государственные проблемы оставлены совершенно в стороне. Интегральное решение проблемы заключено в том, чтобы найти соответствующий стиль для такого их обсуждения, который оставляет говорящего свободным в отношении его собственного искусства. Такой стиль, как это становится совершенно ясным, должен быть отстраненным, не делающим автора эмоционально зависимым от того, что ему приходится говорить. Этот стиль внешне должен быть ближе аттическому, поскольку он позволяет точно передать суть дела, но излишняя архаизация такой цели может повредить, поскольку переносит величие прошлого на то в текущей жизни, что таким не может являться. Следовательно, истинно великое красноречие, до которого следует возвыситься должно заключаться в приспособлении аттического стиля к речевой практике настоящего времени, которая будет для этого стиля обрабатываемым материалом. В итоге, автор будет отделен от описываемых собы-

тий несказанной, но ясно различимой *речевой дистанцией*, что, в частности, и позволит ему говорить «без гнева и пристрастия» о недавних исторических событиях. Таким образом, Тацит находит в этом диалоге верную стилистическую позицию для себя: он должен речевыми средствами дистанцироваться от событий, обеспечить свою несмешанность с ними и свою моральную автономию от них, сохраняя при этом полную содержательную достоверность событийного ряда.

Единственное средство для этого заключается в возвышении над условностями как аттического, так и «нового» стиля. Тацит должен *возвыситься морально* для того, чтобы иметь возможность независимо, а значит бесстрастно наблюдать происходящее, он должен морально стать *над событиями*; Тацит должен *возвыситься стилистически*, чтобы адекватно передать результаты своих наблюдений с этой высокой позиции.

Возвышенный стиль, таким образом, есть стиль, соответствующий внутреннему чувству морального возвышения, построенный из тех наличных элементов, которые позволяют понятно для других передать это соответствие. Этот стиль Тацит и практикует в своей историографической прозе, позволяющей ей быть актуальной в его время литературной формой, то есть диатрибой, но в тоже время являющейся и прототипом более поздней, научной в современном смысле, историографии.

В историографических текстах Тацит использует достоинства аттического стиля, строго и просто излагая по годам происходившие события, эта аттическая строгость позволяет особенно оттенить элементы трагизма в некоторых событиях. Однако он использует сенекианские приемы, меняя темп речи, и вместе с этим заставляя и историческое время идти то быстрее, то медленнее; «рубя» оттенки некоторых и оставляя многое додумать читателю, и таким образом делая время более или менее эмоционально насыщенным, а значит, более или

менее глубоким по значению — более или менее значительным.

Благодаря диалогу об ораторах Тацит действительно возвысился от восхвалителя жизни своего тестя Юлия Агриколы и бытописателя Британии и Германии до великого исследователя времени в свете прошлого, что позволяет приблизиться к той пространственно-временной аналогии величия, которой в действительности соответствует категория возвышенного. Это было результатом осмысления уроков Сенеки в свете уроков Квинтилиана.

Однако интересно, что именно это содержание было вложено в уста «философу» в анонимном трактате «О возвышенном», впоследствии столь естественно в свете указанных риторических истоков, но столь неосторожно приписанном выдающемуся ритору III в. Кассию Лонгину. Именно посредством подобной трансляции произошла протокатегориальная институционализация того содержания, которое нами только что было описано.

SERGEY DZIKEVICH¹

COLLECTING OF FOUNDATIONS FOR PHILOSOPHICAL DIVERSIFICATIONS OF THE BEAUTIFUL INTO ASPECTS OF THE SUBLIME²

Abstract

This article is devoted to the process of crystallization of the content of the proto-category of the sublime in Roman rhetorical discourse. The views of Pseudo-Longinus, Seneca, Quintilian, Tacitus, which created a critical foundation for the formation of the categorical content of the sublime, are analyzed in detail, further directions of the development of this key category in European aesthetic reflection are traced.

Key words

Beautiful as communication, Roman rhetorical culture, problems of style, identification of styles, sublime as a problem of style, Pseudo-Longinus, Seneca, Quintilian, Tacitus.

1. To the Sublime: Seneca's the Contribution

Roman society at the end of the 1st century BC and 1st century A.D. significantly different in the forms of its life from

¹ *Sergey Dzikevich* — Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Associate Professor, AU Editor-in-Chief, dzikevich.sergey@gmail.com, +7 905 568 00 76.

² This publication was made as part of the work of the School «*Preservation of the World Cultural and Historical Heritage*» at the Lomonosov Moscow State University.

the polis structure with which the idea of kalokagaty was once associated as the source of all conceptual-categorical aesthetic searches. We are dealing with the last decades of the Republic, followed by the Empire. The change of the republican form of government by the power of the princeps occurs only as a result of internal decay, the depletion of the former. This is what the most capable people, whom we called people with heightened aesthetic sensitivity, feel, forcing them to spread ideas expressing the *spirit of the times* in society.

Such expressions of the feeling of social change are not aesthetic because they involve primarily the integral and disinterested intellectual-organic reactions of those people who generate them. In transitional epochs, such feelings become especially heightened and what we will talk about further is just a characteristic form of heightened aesthetic sensitivity during *the autumn of Antiquity*. This period, through the efforts of the most sensitive people, for the first time adds the proto-categorical form of the sublime to the world experience of aesthetic reflection, which is only logically processed in subsequent times. Interest in this form in subsequent times will be different, as a rule, it will be especially intense in connection with some crisis social events, but since the acquired form of generalized thinking never disappears, and further reflection will be based on it.

Therefore, further theorists of the sublime will refer to *Longinus*, then he will become *Pseudo-Longinus* in refinement, and our task is to establish this initial theoretical content, which is further refined and enriched by subsequent history. For this, we should take the specified time positions of the creation of the treatise *On the Sublime* — the 1st century A.D. — and even, in order not to miss the historical details, to retreat a little further *into the depths of time*.

We are absolutely compelled to do this because in the proto-categorical aesthetic discourse that gave rise to the text *On the Sublime* we see not so much an aspiration for the future

through a *theoretically established supergoal* — the ideal of the State in the light of the idea of the Good — *as nostalgia for the order established in the past, established by the ancestors*. This order, which gave the «Golden Age», was lost due to neglect due to *moral decline*, and should be *returned*.

Philosophical reflection becomes narrowly focused: it no longer needs universal wisdom, but it does not need materialistic wisdom either; it needs *emotional technology for the moral recovery* of a particular individual through anchoring in the psyche of a really former but lost model. Philosophy with such tasks does not forget the lessons of abstract philosophy, but adapts them to its goals, through a special style of moral message immanently generated by them — sometimes text, sometimes oral dialogue — which has a special name «*diatribe*».

The diatribe originally involved oral dialogue. What the diatribe was in this pure form can be found out by reading the conversations of the freed slave *Epictetus* (c. 50 B.C. — c. 135 A.D.), recorded by his faithful disciple and follower Flavius Arrianus at a time when Epictetus already had his own glory, and its own *school*. Epictetus remained, in the fundamental opinion of many, illiterate — either due to circumstances, or deliberately, not seeing the necessity of reading and writing. While still a slave, at the time of Nero, he listened in Rome to the conversations of the outstanding in methodological plan *Musonius Rufus*, which amazed him, as is evident from the fact that they changed his life.

Epictetus did not need to make the diatribe a communication other than that intended in a narrow and pure form, but it was in society as a whole, and, above all, in an educated society, accustomed to long-term carriers of information, which is *a written text*. Therefore, very soon the diatribe becomes *the general form of philosophical communication*, which is quite obvious at the beginning of the Empire. S.S. Averintsev, an outstanding Russian scholar, who studied in detail the features of late Antiquity in his various

works, speaks of the spread of the form of the diatribe as follows: «Crossing the genre barriers, the influence of... the diatribe passes through the entire literature of the era of the early empire. The form of the diatribe... which by this time has become a universal form of popular moralistic philosophizing, turns out to be for a long time the most important enzyme of *all literary development as a whole*: the area of assimilation of examples of the diatribe extends *from Roman satire to early Christian preaching*.»

It is very important for us to see that *the form of cultural circulation of ideas* from which the proto-categorical content of the sublime emerges is *the literary diatribe*. This form determined *the content* from which the sublime as a proto-category then grew. S. S. Averintsev characterizes the peculiarities of the diatribe as a form in the following way: «Generic traits of the diatribe are the attitude towards a critical attitude to the world, the striving for an acute formulation of radical ethical questions and for their uncompromising solution, ... tense and dry, but at the same time alive and uninhibited intonation, playing with the living „presence“ of the listener (reader) opposing the author — all this together determines the face of the whole historical and literary era».

The genre of the literary diatribe was perfectly mastered by *Lucius Anneus Seneca Junior* (c. 4 B.C. — 65 A.D.) and is expressed by him most characteristically in such a work of his as *The Moral Letters to Lucilius*. Researchers note the fact that behind these *letters* is «a great literary tradition, and Seneca, referring to a friend, at the same time, quite consciously created a literary work.»

Seneca studied the rhetorical tradition with great attention, which by his time had accumulated considerable experience in studying the tools of the verbal-emotional influence of the source of the message on its audience. Moreover, this form of moral teaching allowed him to reconcile the contradiction between the duties prescribed

by the old Roman duty (*officium*) and leisure (*otium*), which was supposed to include all non-active pursuits. Seneca always gravitated towards these latter, also because he was always physically weak, since he suffered from a chronic disease (probably bronchial asthma), for which he had been treated in Egypt for a long time.

The father of the author of *The Letters*, Lucius Anneus Seneca Senior, *a Roman horseman*, raised his sons, of whom his name carrier was the youngest, in strict respect for the priority of duty. He himself only at the end of his years allowed himself to turn to his own intellectual pursuits, writing down for children the memories of the recitations of prominent orators, heard by him during his youth in Rome (Seneca was born in a city that is now called Cordoba, Spain). Seneca's elder brother, Anneus Novatus, climbed the entire ladder of Roman service and finished it with the rank of consul. The middle of the sons, Annei Mula, remained a private person, so the youngest, despite his ill health and from his youth showed an interest in intellectual pursuits, should strengthen in the eyes of Roman citizens the idea of the exemplary Roman character of his family and embark on the path of *serving* to Rome.

Due to the individual characteristics, part of which we have named, this service became for him *constant overcoming of internal contradictions*, the emotional resolution of which became his works, including *The Letters to Lucilius*. Seneca Junior was not as integral a person as, apparently, his father was. According to many testimonies, he was generally, in terms of his moral qualities, far from perfect, which is precisely expressed in his biography by the fact of long mentoring to the future emperor Nero.

However, we should not exaggerate this fact by stating, like some authors, that Seneca is insincere and declarative in his writings. We believe that he addresses in his diatribes as literary works of Seneca as *the author* and as *the image of the author* are not identical. The image of the author is ideal

in moral terms, he is the alter ego of the biographical author, whose purpose is *existence of the true duty* in the soul of the biographical Seneca. Through this artistic image, the author of moral messages *appeals to everyone*, including, not least, *to himself*. Thus, we believe that the literary diatribe as a genre is a moral reflection aimed, first of all, at the *self-sublimation* of the author to true duty, and secondly, at the uplifting influence of this example, produced by his *emotional exposure* in the soul of an external recipient.

Seneca's technologically key texts that pursue these emotional goals and are known as *The Moral Letters to Lucilius* are structured to bring about *a change* for sublimation both in his own soul and in the soul of the reader. At the same time, Seneca relies on the entire theoretical experience of poetics and literary rhetoric, accumulated by his time.

So, the cycle of his letters, despite the fact that each of them represents a separate fragment, forms a certain integral history of the relationship between the addressee and the addressee, which is emphasized by the invariable form of the first address to the second *Seneca welcomes Lucilius!* at the beginning of each letter and the invariable goodbye *Be healthy* at the end. This allows us to consider everything that is in the gap as belonging to a single *open* action.

The *external* side of this action is an apology for the primacy of *physical health* over all other goals, which then turns into an unfolding of the picture of the need for *moral health*, since it turns out that a prosperous human existence can only be the unity of the first and the second.

The inner side of this action presupposes special techniques developed not so much by the traditions of the proving message as by the convincing message. This type of special, *symbuletic* prose presupposed a special set of means, determined by what exactly the speaker's interlocutor should be convinced of. In principle, this goes back to Aristotle's *Poetics*, which, as we have seen, contained the requirement to critically define in each message carefully

selected and adequate remedies, like a sophisticated healer, determining the set of remedies for a disease. The subsequent development of both poetics and rhetoric has developed a very accurate toolkit of such communication means.

Seneca manifests himself in his letters as a sophisticated expert in such tools of persuasive influence on the recipient of the message. He chooses antithesis and metabolism from all possible rhetorical means.

The antithesis makes possible in Seneca's letters expressive oppositions of various aspects of human existence, the creation of a contrast in those phenomena with which praxis confronts a person. First of all, it allows the recipient to feel vividly the contradiction between the circumstances of life and the demands of the debt.

Having created such an emotional background, Seneca changes the tone of his speech, resorting to *the metabolole*. This technique allows you to move from description to direct *uplifting influence*. The elevation is achieved by a real *increase in the energy of the text*: the author moves from impassive fixation of facts to declamation with emphasis on the morally key lexemes.

At the same time, an ironic detachment from the forced superficial conventions of life is replaced by indignation at the prospect of full involvement inside these conventions, forcing a sensitive soul to automatically *detach itself* from the surrounding circumstances unfriendly to reason. Since these circumstances, as previously reported antithetically, are everywhere around and even underfoot, and tend to suck a person into their thickness, *the soul can only recoil upward*.

The recipient, both internal (the author himself, as we remember), and external should be horrified by all the rational forces of his soul at the prospect of merging with inert circumstances, being sucked into their depths, to become *one of these circumstances*. The horror of this becomes the more intolerable, the more Seneca emphasizes that such a loss of individuality, which is a necessary consequence of the

intelligence of the soul, is *unnatural* for a person as an entity and therefore is equivalent to *death* for him.

Metabolization reaches a special degree, the degree of point concentration, which causes an immediate inevitable uplifting response, when Seneca focuses on the fact that the death of a rational soul before physical death is more terrible than just physical disappearance, and in fact it is *only the unnatural death of a person*. Strengthening the feeling of horror and disgust from this *highly probable possibility to the degree of intolerable culmination and self-preserving detachment from it in the only possible direction from it, leading the soul of the internal and external recipient upwards*, is Seneca's final communicative intention. Only having realized it meaningfully, he can formally complete his text, deliberately composed of *dynamizing, strengthening the effect of the message as an impulse, short — «chopped» — phrases of the last of them, expressing a specific wish — «Be healthy.»*

Thus, each letter from Seneca should uplift the internal and external recipient to a specific aspect of this holistic well-being called happiness. Open action is brought into unity by the agreement of these aspects, since in them every subject finds ways to resolve the most important contradictions between the demands of *duty* and the attraction to *leisure*. These contradictions are resolved by the separation of two states: *the must*, «containing gods and people» and *the happening*, to which «we are attributed by birth.»

One should serve to the first, and one can serve it at his leisure, and at the leisure it is even preferable. Duty becomes leisure in the service of an owed state, since the contemplation of existence implied by leisure becomes duty. The highest state, public service, therefore, is an activity determined by contemplation, which is a more valuable part of this unity.

Such perfect service is the contemplation of the greatness of everything created by God, the civil community within its limits should be measured by *the course of the sun*. With this,

Seneca, in different circumstances, reconstructs the old theoretical scheme of Plato's *State*, where a perfect statesman by the merits of this occupation *cannot but be a non-philosopher*.

As we remember, this means in Plato that only *the light of the metaphysical sun* — the idea of the Good — can illuminate for a statesman the obligatory social order as a fragment of the general order of existence, and only this higher order must he imitate in legislative and governing activity. Seneca means the same thing, referring to the elevation of the duty to contemplation, and yet we must see the difference: Roman morality implies above all activity, not contemplation.

Plato in the image of Socrates, deduced in *The State* expresses the speculation of the ideal of kalokagatya as an unchanging, static *inactive perfection*, to which one should strive. Seneca, in his letters, in the image of their author, expresses *the elevation of activity* to the highest effect, reducing unnecessary dynamic manifestations.

The aesthetic canon of Plato is *ideal knowledge* and it is expressed in proto-categorical content related to the theoretical area, and here it becomes static, *complete perfection*, that is, beautiful. Seneca's aesthetic canon is *the ideal activity*. And it is expressed in proto-categorical content related to the practical area, and here it becomes *dynamic, unfinished perfection*, that is, *sublime*.

The aesthetic canon of elevation is expressed by Seneca integrally and fully, with special attention to the dynamic, rational-emotional side of this phenomenon in the final (CXXIX) message from the cycle *The Moral Letters to Lucilius*. The author directs here, concentrically closing the previously visible disunity of the messages, and forcing the entire ideological content of the messages *to move around, to circulate within*, deep into his soul and equally deep into the soul of every external recipient, integral metabolic questioning. Rhetorical questions imply an answer, *the*

metabolic integral question implies it in the movement of the soul of the questioned person.

Thus, the most important thing that Seneca expects from his messages in himself, as in any reader, lies in the most *essential of this inevitable answer in his soul* to the final rhetorical question of the last of the letters of the cycle under discussion. Only this psychologically most essential action of the entire cycle of messages can make up their integral meaning, only it, therefore, can claim the role of *proto-categorical content*, implicitly assigned by Seneca to one of the many lexemes that he uses for different purposes.

So, Seneca constructs his integral metabolic question in the following way, which should pierce with a painfully uplifting impulse every intellectually endowed and celestial soul: «So, don't you want, leaving everything in which you will certainly be defeated, because you waste your energy on something else, return for your own good? *What is it?* In order to correct and purify a soul that would compete with the gods and rise above human limits, seeing everything around for itself only within itself. You are an intelligent being! What is your good? Sacred mind! Call him to the highest goal so that he grows up to it as far as he can.»

We see that Seneca really concentrates within the soul, «in itself» the rational forces assigned to it, in order to make it capable of raising a person to a good worthy of his nature. The emotionally uplifting orientation of Seneca's moral reflection very accurately expressed the spirit of his transitional era, which we talked about above, as well as the Christian intellectual tradition that was emerging at the same time and on the same soil, in which *the elevation of a person to God through the initial necessary humility* is the main theme all thoughts, some of which will give *implicit Christian aesthetics* both in the West and in the East.

It is no coincidence that researchers notice this similarity between Seneca and Christian authors. For some, it even turned out to be sufficient to consider Seneca a Christian

author, even to the extent that they pointed to the alleged correspondence between Seneca and Apostle Paul. Of course, all this is a product of an uncritical mind, but critical authors speak of this as an incredible exaggeration.

We will note from ourselves that such cases of wishful thinking due to thematic similarities were not uncommon. For example, some Christian authors admitted that Socrates was saved together with the Old Testament righteous by Christ, when he descended to hell for the latter. The true attitude of Christianity to this issue is perfectly expressed by Dante, who is very well versed in theological issues, in his *Divine Comedy*, where all ancient authorities that command respect for Christians are placed in the first circle of the hell.

It should also be added to this that the well-known critical attitude to philosophy in general was one of the hallmarks of early Christianity and it was formulated precisely by Apostle Paul. Therefore, it is hardly possible that he was in correspondence with a person who seduces the possible flock of the Lord with reasonings that elevate a person to a state of rivalry with the gods, while he saw his task in so that they bow their knees before God and so feel their belonging to his sublime nature.

Nevertheless, we must note that *the search for elevation* was characteristic of both of these authors in their insistent recommendation to transcend earthly circumstances in the search for their moral position. These were different trends in the development of intellectual culture at the same time and in the same territory.

Seneca expressed a tendency towards the development of a culture that was *ending*, and Apostle Paul — a culture that was *becoming*, but both of them, like a straw, grabbed at the self-sufficient forces of the soul, in elevation gave hope for the continuation of human life as opposed to the feeling of its end in the air. The Christian paradigm of elevation through will be more effective, meeting the challenges of the time. For the next thousand years — thousands of years of the Middle

Ages — it will fold around the great universe of European Christian culture, from which all European nations and all forms of subsequent life and subsequent thinking of the New Age will emerge, within which we are in many respects to this day.

We will certainly consider further the development of the Christian tendency to diversify the beautiful into the sublime, which gave the foundation for Christian implicit aesthetics, referring to the works of Augustine Aurelius. Now we need to finish our excursion into the last period of ancient aesthetic reflection, which gave the very material of thought about the possible aesthetic canon of the sublime, formulated in the text of Pseudo-Longinus *On the Sublime*.

We saw the sources that could prepare the ideas of this text in the worldview of Seneca. Let us now see if they exist and what they are in the other two segments of the supposed circle of ideas from which this text came — in Quintilian and Tacitus.

Before we fulfill the stated intention, we must once again clarify the grounds on which we can, remaining in the position of critical thinking, compare authors so different in their thematic preferences. What unites them and, at the same time, what interests us, refers exclusively to the elements of *the reflexive form* of their messages, as well as to the content and origin of *the actual reflection on the form* of an effective, primarily verbal, message. In this sense, we attribute everything that we are talking now about the diversification of the beautiful into the sublime exclusively to the discussion within the Roman rhetorical culture regarding the adequate form of cultural verbal communication. For the period of disintegration of the Republic and the formation of the Empire, rhetorical culture is the universal bearer of all conceivable virtues of a Roman citizen.

The entire system of education is centered around her, it determines the life path of a person, thanks to oratorical merits, many outstanding figures of Roman history, including

those whom we mention here, have made their careers. The high — virtuoso — culture of directing speech to the desired goal was that preferential and sometimes exceptional (as the case of Seneca described by us shows) factor that really *raised* them from historical obscurity to the position of heroes of Roman history. For the high art of speech, therefore, revenge is *commensurate*, demanding a high price for it, often threatening the very life of the source of speech. So, from life itself, which Seneca put so highly in his moral letters to Lucilius, rejecting suicide in principle, it was through suicide that his «disciple» Nero forced him to give up.

Therefore, it is quite natural that by the time of the late republic, the discussion of everything related to dignity, goodness, position, the very foundations of life is transferred to the field of discussions about *the ought and befitting form* of verbal communication. These discussions pretty soon brought the lexeme «*style*» to a number of the most necessary operational terms, which initially denoted *a specially prepared tool for writing*, and as a result began to denote *a specially thought-out toolkit for verbal communication*.

Thus, all problems are virtually expressed in discussions about style, and what we are talking about now about the sublime refers, first of all, to *the sublime mode of style*, and only then, through *devirtualization*, all other aspects of the content can be reconstructed in it. It is for this reason that we must turn to that specific meaning of the expansive meaning of the word style, which has come to be associated with Seneca's literary activity.

It is precisely *the stylistic struggle*, as we believe and what we will try to show, that was the direct factor that linked *the consistent theoretical formal-reflexive influence* of such different authors as Seneca, Quintilian and Tacitus. Only the continuation of this chain of formal-reflexive influence, which consists in clarifying the specific term «*sublime style*», should further explain the possibility of attributing the ideas of the treatise *On the Sublime*, whoever its author is to the circle

of ideas of *Seneca, Quintilian and Tacitus*, since other important ideas *common to all of them*, except for theoretical and stylistic ones, are not found in their texts.

In order to make a complete idea of the starting point of that theoretical and stylistic subsequent influence, which we talked about above and which we associate with Seneca's literary activity, we must remember that he proved himself not only as the author of prosaic diatribes, but also as the author of *tragedies*. The tragedies of Seneca, written on traditional themes in full accordance with the requirements of Aristotle's *Poetics* (*Medea, Phaedra, Oedipus*, etc.), as a text were poetic creations, that appeared something *fundamentally new* in formally expressive attitude. The tragedies of Seneca, of some of which the time of writing cannot be determined exactly due to the lack of sufficient information, are very different from Euripides', that, as we remember, are so valued by Aristotle.

Given the similarities in the subjects that we have noticed, this difference is especially obvious, since it lies in the change of preferences, which contain the emotional basis of influence. In Aristotle, this basis lies in *imitation of action*, in Seneca — in *declamation* as the principle of organizing the text.

Seneca is not preoccupied with presenting the viewer with *an integral and complete action*; he splits it into a series of scenes with extreme emotional stress, leaving the rest only for external connection. These scenes are preferred precisely because in them the declamation effect is the most organic and can be organized in the best way.

Here we see a decisive contrast between the rationality of the characters with their carefully selected static features and the immanent characteristics of speech, saturated with various rhetorical devices. In such key scenes, solemn long passages are replaced by short sentences; repetitions that intensify emotions create a pathetic effect; gloomy descriptions of natures convey a hyperbolic expression of the internal state of outwardly static characters.

Seneca, therefore, does not make the development of action the main means of transmitting emotion, but the development of speech, using the same technique that we saw in *The Moral Letters* to Lucilius (opposition, change of tone). The innovation introduced by Seneca to the tragedy was its *rhetorical stylization*, here we find the result of the same careful selection of emotionally adequate means of communication as in moral letters to Lucilius.

In the latter, which, as we have shown, is a literary work, Seneca used short, «chopped» phrases, maximally concentrating the action of the antithesis and metabolism, aimed at raising the reader above everyday circumstances. For this reason, we could call this work of his a rhetorical stylization of a private letter, where the author himself is the most important recipient. In tragedies, we find the same pulsating verbal arrhythmia pushing out everyday experiences from the soul and filling it with horror and fear, from which the only salvation of the soul lies in elevation, since all words belong to images with rigidly defined characteristics.

Thus, there is some basis for discerning a stylistic analogy between Seneca's moral writings and his tragedies. Guy Caligula, in a mockery of the disintegrating components of the letters to Lucilius, called their style «sand without lime.» If we bear in mind the same rhetorical elementization of tragedies, which disintegrate, as we have shown above, into separate declamatory-rich poetic speech episodes, little connected by an intermediate action, then we get the same «sand without lime.»

To this we can only add that it is precisely such a construction of the text from *separately calculated rhetorical elements* that constitutes the literary innovation behind which the name «new style» of Seneca has become firmly established. This style, as we can see, was not perceived unambiguously, but thanks to its novelty and unusual power of emotional capacity, it became extremely popular.

All terminological acquisitions associated with the discussion of Seneca's texts relate precisely to the merits and demerits of his «new style». Since Seneca considered the moral elevation of the soul to be the main integral effect of his texts, this discussion of style necessarily resulted in a discussion of *the nature of the uplifting action of the text* and, *in relation to the essence of the problem*, partly sublime in general.

This is precisely the origin of the aesthetic proto-category of the sublime: beautiful, i.e. directionally acting text, thought in the concrete direction of its action of moral elevation, *socially relevant in the era of the disintegration of the Roman Republic and the formation of the Empire*. This theoretical experience, like any other, remains, *imprinted in its logical form*, with humanity forever.

The diversification of the beautiful, expressed in the proto-category of the sublime in the text of Pseudo-Longinus, will then strengthen in the status of an aesthetic category in modern times, in completely different conditions. This will happen *externally* as a result of the translation of the text *On the Sublime* by Boileau, but *internally* as a result of the fact that this separate theoretical tool has again become socially in demand.

All aesthetic categories were natural results of the development of socially determined aesthetic experience; they have a *genetic link*, going back to the original proto-category of the beautiful. However, having appeared once under the influence of certain circumstances of life, they became facts of logical experience and began to be evoked from this experience *completely separately* from both their common genetic source and from each other.

The process of diversification of the beautiful into the sublime was the first historical process of this kind, therefore we will pay such close attention to it below. We need to find out exactly *how* a separate historically local logical process can result in a universal logical form of an aesthetic category.

To do this, we must consider the spread of the discussion about the Seneca style, which, in fact, led to the emergence of the treatise *On the Sublime*. As it turns out, it was Quintilian and Tacitus who played the role of disseminators and *extenders of the content of this discussion*.

2. To the Sublime: Quintilian's Contribution

The most significant figure in the fight against the «new style» of Seneca was *Marcus Fabius Quintilian* (30 (according to some sources 35) – 96 (according to some sources about 100) AD), who was born, like Seneca, in Spain, but, unlike him, not in the family of a lover of rhetoric, but in the family of a professional rhetorician, which he became himself. Quintilian's rhetorical activity took place in Rome, where, under the Emperor Vespasian, a public (state-funded) school of Greek and Latin eloquence was first established.

The abilities, knowledge and pedagogical views of Quintilian were so serious and became so widely known that he headed the department of Latin rhetoric, and later the emperor Domitian invited him to be the tutor of his great-nephews. We should note this circumstance, since Quintilian, who always set the goal of his thoughts, like Seneca, precisely the influence on a person, became known in many respects in exact sense as a theoretician of pedagogy, and as a practitioner in this area he entered into historical rivalry with Seneca.

However, this aspect of his rivalry was, as we understand in the light of what has been said about the meaning of rhetoric, derived from theoretical rivalry. At the beginning of his career, Quintilian, perhaps in line with its general popularity, was sympathetic to Seneca's «new style». However, as he developed further, he increasingly began to find «the sand without lime» (as Seneca's style used to be called) as an artificial and unnecessary construction and to call for natural

and strict eloquence, without chopped phrases and pathetically saturated declamation.

Quintilian devoted his special essay called *On the causes of the deterioration of eloquence* to the polemic against communicative acquisitions of «the new style» that were unnecessary and distracting from the main goals of rhetorical art, which has not survived to our time. However, the main essay, a mature and consistent work of Quintilian, which is the result of his long theoretical work and a generalization of his extensive teaching and pedagogical practice, is quite available to us under the title *Institutes of Oratory (Institutio oratoria)* and comprises 12 books.¹

In his main work, Quintilian also warns against being carried away by dubious acquisitions of "the new style», warning, however, against archaic extremes. According to Quintilian, one should be guided by the ideal of an educated orator, who, as for any Roman, is not abstract for him, but is quite specific and is in the Roman past. Cicero turns out to be such a realized ideal of oratorical taste, who «must be set before us as a model.» The task of the education of an orator, and, consequently, of any enhancing influence in general, is to rise to this timeless model from any changeable condition, even those to which he no longer fits. The rise of the orator lies in the masterful pursuit of this model, which presupposes the acquisition of all other virtues that *are thought to be inalienable from him*.

The high skill of the orator lies in a sense of balance between the old style as high and emotionally dominant and the new style as the immediate medium of communication. It is in this emotional ascent, the perspective of which opens up to the student, that his possible elevation in all possible meanings lies, but above all in style. Quintilian, thus, departs

¹ See *Quintilianus, Marcus Fabius. Institutio Oratoria / Translated by H.E. Butler. Cambridge: Harvard University press, 1920.*

from the «absolute criticism» of «the new style» invented by Seneca: «sand without lime» becomes, in his understanding, the necessary communicative soil from which the rise begins, therefore he himself, not without willingness and knowledgeably uses some of of Seneca's tricks.

Quintilian's work on orators' education is generally distinguished by an excellent methodological systematization, one might even say that it represents a wide and detailed *methodological scheme of rhetoric*, especially if we recall the original Greek meaning of this word (skhema), which corresponds to the English «pattern». The historical fragment of this scheme (mainly the first chapter of the tenth book) takes into account and exhibits all the experience of the ancient rhetoric, previous to the author.

This experience, according to Quintilian, must be learned by the orator in his masterful growth, and from it he must draw material for the proper construction of any of his speeches as the most important of his practical goals. We, for our part, add that the presentation by this great Roman methodologist in a concise but very accurate and intelligible form of a large amount of important information about various personalities and ideas of ancient culture will provide invaluable assistance to any modern researcher or student in mastering the most important problems of the formation of classical humanitarian knowledge.

As for the most important practical goal of the orator, as Quintilian thought it, it should be fully consistent with his training from the earliest years, which includes not only theoretical knowledge, but also rhetorical exercises, the acquisition of skills in the separation of speech, its logical design, proper equipment its paths and other formal elements of speech culture. The sublime style of speech should be absolutely natural, therefore, teaching rhetorical means should correspond to the education of the corresponding moral qualities of the future speaker. Only if the speaker gains such unity will his style become truly high and natural.

Oratory is not about convincing opponents in order to substantiate their point of view and the transfer of influence, followed by a practical result, but in the creation of a high work of oratory. The acquisitive goals *are appropriately assumed* to be subordinate to the self-sufficient goal of the orator's art, which is to utter a beautiful speech that is high in style. For example, if a speaker delivered an excellent speech in court, but the trial is lost, the speaker still achieved his practical goal.

Thus, the goal of teaching and upbringing is elevation of the *student's soul* to capability to create works of oratory, sublime in their stylistic qualities, regardless of how, in accordance with practical goals, they are divided into types. Quintilian mentions three of them: demonstrating (exalting or subverting); reasoning (analysis of the grounds for judgment); judging (speech in court pleadings).

Quintilian believes that the main means that create the aesthetic merits of a work of oratory in any of these types of oratory is *the actual way of pronouncing* it. It is in this regard that he discusses the problem of the correspondence of intonational techniques, the internal mood of the speaker, so that speech gives the impression of a natural expression of the source's own attitude to what is happening.

All this is achieved, first of all, by improving the technique of speech, or rather, by realizing the true communicative meaning of this technique. Quintilian considers the process of speaking physically — as pushing out certain portions of air at certain intervals. This gives a clear knowledge of what exactly the speaker should control: the described process is *a spontaneous rhythm of speech*, it is this that should be introduced into semantic correspondence with the main purpose of speech.

To do this, the speaker must control his breathing, since the task is to raise or lower his voice where it is necessary from the point of view of meaning, to pause where they are justified from the point of view of meaning, and not at all where he is

from exhaustion can no longer pronounce a sound. To achieve the goal of his art, the orator is obliged to accelerate or slow down, or maintain a uniform tempo of speech for emotional support of rhetorical figures, he must also create the intonation direction of exclamations, questions, statements by modulating his voice. The speech delivery technique also includes the correspondence to the vocal work of the facial expressions, gestures and general position of the speaker's body carefully selected for a given message.

The orator must rise to the understanding that the unity of his moral and bodily characteristics, communicated in a strictly verified batch of the composed message, is the only possible means of achieving the orator's secret goal — to invade the recipient's psyche, to lead his feelings and thoughts in a certain direction, and, if this is possible from within to motivate his further behavior.

In connection with the need to reliably convey the corresponding emotions, Quintilian raises the traditional question of imitation in art. In this regard, it should be noted that he is not at all concerned with the discussion of the ontological side of this problem, as it was important, although in different ways, for Plato and Aristotle.

The ontological side of imitation is bracketed at this time. Quintilian is interested in imitation in the aspect of its resources to make speech *more effective*. In this — *aesthetic-communicative* — sense, it, of course, is much closer to Aristotle's *Poetics*, but from its general, *aesthetic-ontological* context, it is already removed by a cultural-historical distance. Quintilian proves the absolute necessity of imitative techniques, pointing out only that one should always approach them precisely as *deliberately used* communicative techniques.

This means that the speaker must always be aware of exactly what function imitation performs in a given passage of speech and, then, how it works for the integral goal that we indicated above. Consequently, it is necessary to discuss not

the ontological nature and gnoseological admissibility of imitation, but its *scale* relative to other methods, its *decency*, the *authenticity* of its similarity to meaning and the *appropriateness* of its use in a given place of the general plan of the message.

In this regard, Quintilian raises the issue of proper knowledge and formation of skills in identifying *different rhetorical styles*. It should be noted here that for the first time, long before the controversy of the New Age, he compares *verbal art with fine art* — painting and sculpture represented by the most significant ancient representatives. From this distinction between the means of aesthetic communication, which is in the nature of an implicit aesthetic-communicative classification, we believe that *classification of styles of judicial eloquence* is also derived. This is very important in line with Quintilian's aesthetic-rhetorical reflection, since he believes that constant speaking in court is the best practice for an orator.

The distinction between styles of judicial speech is precisely that *immediate thematic area*, which, with its concentrated subsequent examination, will lead to the diversification of the beautiful into the sublime. An excellent judicial speech should be high in style, but this high style must correspond to the content equivalent to its formal characteristics, otherwise such a style will give a completely opposite effect. Quintilian identifies and explores the possibilities of three styles of judging speech: Attic (ancient, short, pure, strong); Asian (pompous and empty); Rhodes (middle between them, mixed).

The Attic style gravitates towards the traditional forms of literature that have developed in the European Greek city-states (policies), and above all in Athens. This style was practiced in the Hellenistic world by those who openly relied on the authority of scholarship. Thus, the «learned» poets try to give new life to forms rejected by time, use the techniques of ancient authors and their vocabulary. With the Attic style,

which is characterized by a tendency towards *brevity*, *simplicity* and *clarity*, the aesthetic and ideological movement in Roman culture is associated, which is called «*atticism*». Atticism seeks to conserve and canonize genres and techniques for which it is often associated with *Roman classicism*. The severity of the Attic style, the use of ancient linguistic forms, of course, is capable of conveying greatness and height, since the ancients certainly perceived the generations of their ancestors as higher. Nevertheless, a critical approach shows that such a style can cause a comic effect when archaization is excessive or in stark contrast to everyday reality.

The Asian style, or the so-called «Asian eloquence», does not come from European policies, but from Asia Minor. It is characterized with magnificent forms, irrespective of the content, obligatory flowery turns of speech, whatever it may concern. These formal methods of raising the level of the emotional background without a proper theme were rightly criticized for *pomp*, *bombast*, *emptiness*. However, we understand that the effect may not always be like that. Seneca's «new style» genetically also goes starts from Asian eloquence. We can see that in letters and in tragedies, this style gives different aesthetic results.

The Rhodes style, the origin of the name of which is obvious, for the same geographical reasons, is *intermediate*, *synthetic*, *cross-cultural*. It is characterized as the average between the first two, the most balanced. These characteristics make it possible to minimize the undesirable effect due to stylistic errors.

It should be noted that Quintilian advocates in drawing his distinction between style as a consistent and conscientious analyst. He does not take an ideologically biased position in relation to them, as was often the case in the polemics of representatives of «Atticism» and «Asianism». The speaker should choose the most effective style. The most effective style will be the one that corresponds to the content of the judgment and, what is no

less important, as we remember, to the psychophysical makeup of the speaker.

In this regard, Quintilian also gives a deeper — aesthetic-dynamic characterization of possible styles, giving them not situational, but significant names. The Attic style in this consideration gives an *accurate* style that allows you to accurately state the circumstances of the case, as the orator sees them, and thereby create the impression of objectivity, majestic dignity. The Asian style gives a *strong* one, evoking strong emotions in the listeners against their will and therefore allowing to overcome even the unfavorable circumstances of the case. The Rhodes style produces a *flourishing* rhetorical technique that combines the virtues of precision and pure beauty.

The perfection of the orator's art, as we remember, lies not in the preference for one of the styles, not in argumentation or recitation, and, moreover, not in the practical outcome of the matter, but in creating *the appropriate effect in the soul of the audience*. This effect, according to the integral meaning of the entire content of Quintilian's instructions to orators, is to make the listeners feel the height of the speech work revealed to him.

A work of oratory, therefore, should give the listener's soul an uplift, and only it will make possible the desired actions associated with what caused it. Thus, the work of Quintilian is an analytical study of the stylistic means of stimulating in the listener the *inner feeling of a total emotional-intellectual, organically-individual rise*. Since it is difficult to mean by the sublime anything other than the inner sensation just described, we have reason to conclude that some essential elements of the implicit diversification of the beautiful into the sublime were already contained in Quintilian's work *On Teaching Orators*.

— — —
— — —

2. To the Sublime: Tacitus' Contribution

The literary activity of *Publius* (some sources say — *Gaius*) *Cornelius Tacitus* (55 — 112 (according to some sources 120) refers to the end of the 1st — the beginning of the 2nd century. Like Seneca, he was born into a Roman horseman's family and showed an early interest in public speaking.

Tacitus possessed considerable oratory and was one of Quintilian's most prominent students. Thanks to his abilities and education, Tacitus made a very good career, ending it in the post of proconsul of Asia.

Like Seneca, Tacitus sought to find a solution to the problem of the already mentioned contradiction between duty and leisure in the Roman sense of these words, and he also found it in the creation of literary works that contained moral reflection. However, the literary experience of Tacitus' moral search differs from that of Seneca primarily in that he chooses as its expression not abstract, but concrete content for his teachings.

Tacitus, who was not an aristocrat by birth, but he was the son-in-law of the outstanding commander Julius Agricola, the conqueror of Britain, and it is possible that therefore he very consistently adhered to the aristocratic-conservative line in determining what is necessary and possible. We believe that his main — historical — works are essentially *historical diatribes*, and to the greatest extent contain, for the reason just indicated, signs of a *passing culture*.

This is meaningfully expressed in the fact that Tacitus considers the ideal of attitude to life exclusively in retrospect: the last period when this ideal was presented in its pure form was the time of the laws of *The Twelve Tables*. The time of the Empire, about which Tacitus had to write in his main works *History* and *Annals*, deviated far from this ideal, and, nevertheless, he considered it necessary to write about them simply and clearly, so that «the virtues and the bad words and deeds were afraid of posterity and shame.»

Tacitus paid the main attention precisely to the motivation of the actions of historical figures and believed that the case, including such as the intention of a person, is almost equal in its influence on the course of history to the influence of Destiny and necessity. This is especially clearly expressed in the preference, in our deliberately calm (*without anger and attachment (sine ira et studio)*) tone, to describe in equal measure all the circumstances of the acts and their consequences. Everyone notes that in Tacitus in the foreground, with all the almost impeccable reliability of the presentation of events, it is not the elucidation of causes and effects that is in the first place, but the *description of events as an experience*, which gives reason to believe that the *monotonous description* of «all circumstances similar to one other and boring» *is a special rhetorical instrument*.

It consists in drawing the reader to the necessity of inner work, which can raise him above the circumstances of existence that induce monotony of conditions, *without changing his tone*. Note that this technique not only corresponds to the stoic ideas about the good, to which, apparently, Tacitus gravitated, but also consonant with different sources of rhetorical culture, relating to both the Attic and Asian traditions, the balance between which Tacitus seeks in full accordance with the instructions of his teacher Quintilian.

The historical texts of Tacitus represent the pinnacle of his work, and we have given above a brief description of them in order to give in our text through this pinnacle an idea of the literary experience of Tacitus in its *entirety*. Of course, the rhetorical reflection, the skills for which Tacitus received from Quintilian, gave him the opportunity to brilliantly show in his historical works the greatness of the exalted spirit of a person who remains faithful to the old Roman duty in the most unfavorable circumstances. However, this is the result of aesthetic-rhetorical reflections, while the integrity of Tacitus's literary experience also includes an explicit form of *aesthetic-rhetorical reflection*.

Having written in 98 *The Life of Agricola*, to which we have already given a brief substantive and stylistic description, Tacitus writes in the same year the essay *Germany*, which is already entirely devoted to the description of the history, geography, way of life, manners and customs of this territory. It should be noted that here, too, Tacitus seeks to express some lesson.

The fact is that he is not able to perceive as self-sufficient any culture, except for the Roman itself, and analyzes the circumstances of provincial life stroking it through the eyes of a Roman, that is, from the position of proper Roman governance here and respect for Roman interests. The lesson is expressed here by Tacitus not so much explicitly as intonation: he, like in *Agricola*, resorts to the use of the merits of the «new style»: antitheses, dotted maxims, colorful comparisons. The distinction between an everyday topic and a carefully thought-out form inherent in the moral teaching on the relationship between duty and leisure is precisely what imparts to this treatise the desired action of the latent but imperative state high state thinking.

The early texts of Tacitus, which gave him the experience of the practical use of the lessons of Quintilian, apparently made it necessary for him to clearly comprehend this experience. The expression of these theoretical reflections of Tacitus about style was his only specially-rhetorical work *Dialogue about Orators*. The form of dialogue, which, we believe, was not chosen by Tacitus by accident, it is to the inner-reflective sources of this work: in the author's soul there is a collision, an intersection of stylistic ideas, which express the speeches of various characters.

It should also be noted that in this work, Tacitus outlines a transition to a preference for the merits of a short and precise Attic style, which will allow him to describe such different events in historical works «without anger and preference.» We also see this in the peculiarities of the form of his composition chosen by Tacitus: it represents an elegant

and accurate adherence to the dialogues of Cicero, an exemplary orator, as we remember, in the understanding of Tacitus' teacher Quintilian. Thus, the text of Tacitus, by its very form, is intended to bring its author closer to this recognized ideal of strict eloquence.

The theme of authority and teacher's influence is also the natural basis for the event content of the dialogue. It involves other teachers of eloquence with whom Tacitus communicated — Marcus Aper and Julius Secundus, who came to the house of Curvatus Maternus, the third rhetorician who was *also the author of tragedies*, in which we can see clear signs of Seneca's literary experience.

The teachers of Tacitus came to Maternus because he decided to retire from practical eloquence and devote himself entirely to poetry. Thematically, the conversation of the characters in the work of Tacitus is therefore a comparison of the merits of these two forms of verbal communication. The development of this speech situation occurs in Tacitus in two parts.

The first part compares the merits of poetry and eloquence. Aper considers poetry to be a useless occupation, while eloquence can bring benefit to the orator, giving him honor, glory, and a high position in society. Maternus replies to him that this benefit is external, while poetry is able to give the author inner satisfaction, harmony in his soul, and acquisitive eloquence should be considered from this point of view as an occupation of a dubious kind. It, says Maternus, makes self-serving orators neither sufficiently slaves in the eyes of the rulers, nor sufficiently free from the point of view of their peers.

The second part of the conversation begins with the arrival of a new participant — an admirer of the old days of Messala. The speech situation of the dialogue changes, turning towards the main problem for which this work was written. This transition can be called antithetical; it sharply changes the point of view on the problem under discussion.

Messala, an adherent of Attic eloquence, argues that the problem of assessing the forms of verbal art lies primarily in the criterion of its perfection. In the eloquence of their day, there is generally a decline, and Messala sees this decline as the reason for the shortcomings of rhetorical teaching, that it has become unacceptably superficial.

The position of Tacitus on this problem becomes clear only in the final stage of the dialogue. The method by which Tacitus moves to the integral part of the reasoning can also be called antithetical, since it again radically changes the point of view on the problem. This change lies in the fact that the tasks of verbal art should not be seen as completely self-sufficient. Neither poetry nor eloquence can be thoroughly considered outside the state context, outside the social ideal, which can only be the primordial Roman duty.

In this context, it becomes clear that the old eloquence has gone along with the republican liberty, now, in the conditions of the empire, everyone can enjoy «the blessings of their age.» This means that he can fall into insignificance, but he can also rise to the ideal, open to himself.

Maternus, as it turns out in this light, having decided to move away from official eloquence towards aimless pure poetry, had every reason to do so: in damaged conditions there is no place for practical eloquence compatible with the moral ideal. Therefore, he is entitled to such a correspondence in abstract verbal creativity. On the other hand, this correspondence cannot be expressed in *truly great eloquence* if state problems are left completely aside. The integral solution to the problem is to find the appropriate style for such discussion that leaves the speaker free about his own art. This style, as it becomes quite clear, should be detached, not making the author emotionally dependent on what he has to say. Outwardly, this style should be closer to the Attic, since it allows you to accurately convey the essence of the matter, but excessive archaization of such a goal can be harmful, since it transfers the greatness of the past to something in the

current life that cannot be. Therefore, the truly great eloquence to which one should rise must lie in the adaptation of the Attic style to the speech practice of the present tense, which will be the processed material for this style. As a result, the author will be separated from the described events by an unspeakable but clearly distinguishable speech distance, which, in particular, will allow him to speak «without anger and bias» about recent historical events. Thus, Tacitus finds in this dialogue the correct stylistic position for himself: he must distance himself from events by means of speech, ensure his non-confusion with them and his moral autonomy from them, while maintaining the complete substantive reliability of the event series.

The only means for this is to rise above the conventions of both the Attic and the «new» style. Tacitus must *rise morally* in order to be able to independently, and therefore dispassionately observe what is happening, he must morally stand *above the events*; Tacitus must *rise stylistically* in order to adequately convey the results of his observations from this high position.

The sublime style, therefore, is a style corresponding to an inner sense of moral elevation, built from those available elements that make it possible for others to convey this correspondence understandably. This style is also practiced by Tacitus in his historiographic prose, which allows it to be an actual literary form in his time, that is, a diatribe, but at the same time being the prototype of a later, scientific in the modern sense, historiography.

In historiographic texts, Tacitus uses the merits of the Attic style, strictly and simply describing the events that took place over the years, this Attic severity allows especially to highlight the elements of tragedy in some events. However, he uses Senecian techniques, changing the tempo of speech, and at the same time forcing historical time to go faster and slower; «Chopping off» the shades of some and leaving a lot for the reader to think out, and thus making the time more or

less emotionally saturated, and therefore more or less deep in meaning — more or less significant.

Thanks to the dialogue about the orators, Tacitus really rose from the praise of the life of his father-in-law Julius Agricola and the painter of Britain and Germany to the great explorer of time in the light of the past, which allows one to approach the space-time analogy of greatness, which in reality corresponds to the category of the sublime. This was the result of reflecting on Seneca's lessons in light of the lessons of Quintilian.

However, it is interesting that it was precisely this content that was put into the mouth of the «philosopher» in the anonymous treatise *On the Sublime*, which was subsequently so natural in the light of the indicated rhetorical sources, but so imprudently attributed to the outstanding rhetorician of the 3rd century. Cassius Longinus. It is through such a translation that the proto-categorical institutionalization of the content that we have just described has occurred.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

ЗАКРЫТАЯ РЫБНАЯ ВЫСТАВКА. РЕКОНСТРУКЦИЯ²

*ОБЗОР СПЕЦИАЛЬНОГО ПРОЕКТА VII МОСКОВСКОЙ
МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУС-
СТВА*

Прошедшая выставка представляет собой пример осмысления возможностей интертекстуального подхода. Исходным объектом художественной рефлексии является состоявшаяся в 1935 г. выставка живописных и графических работ, посвященная работникам рыболовной промышленности. Выставка-1935 представляла собой пример иллюстративного подхода к изображению. Выставка-2020 является «копией копии»: своеобразной реконцептуализацией выставки, проведенной в 1990 г. (по мотивам выставки-1935), названной «Закрытая Рыбная Выставка» (авторы — Е. Елагина и И. Макаревич). Термин «закрытый» обладает разнообразными коннотациями, что стало отправной точкой концептуального проекта Е. Елагиной и И. Макаревича. В отличие от «найденного объекта» («found object»; «objet trouvé») выставка-1990 реферирует к «утерянному объекту»: не сохранилось ни одного экспоната с выставки-1935. Тем не менее, сохранился каталог этой выставки под необычным названием «Закрытая выставка»

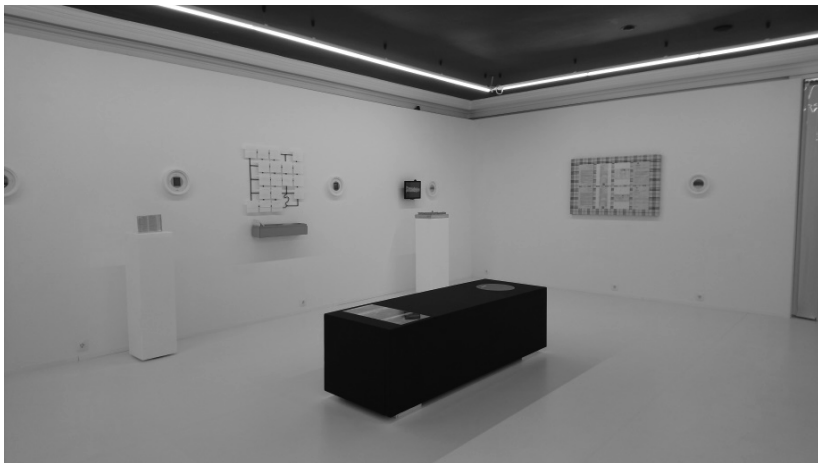
¹ Евгений Кондратьев — и.о. заведующего кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, заместитель главного редактора АУ, kondratieveva@yandex.ru.

² Авторский коллектив Института «БАЗА» под руководством Я. Гинзбурга и Д. Хворостова. Москва, 21 октября — 22 ноября 2020.

(такое название каталога, по-видимому, связано с тем, что выставка была адресована исключительно сотрудникам профильного министерства рыбной промышленности). Е. Елагина и И. Макаревич поставили перед собой задачу иронической концептуальной «реконструкции» неизвестного и скрытого арт-объекта, лишь названного в каталоге.

Работа с каталогами и переменной неизвестной — характерный для концептуализма прием (Л. Рубинштейн, И. Кабаков, Х. Сокол). Можно также упомянуть и более ранние примеры подобных художественных референций: «Стертый рисунок Де Кунинга» («Erased De Kooning Drawing», 1953) Р. Раушенберга (R. Rauschenberg); повесть «Золотые плоды» («Les Fruits d'or», 1964) Н. Саррот (N. Sarraute). «Воссоздание» оригинальных утерянных работ 1935 г., о которых сохранилось лишь вербализированное свидетельство, производилось в 1990 г. в форме инсталляций, фотографий и ассамбляжей. Интересно также, что и экспонаты выставки-1990 не сохранились, хотя осталась их фотодокументация. Авторский коллектив выставки-2020 применил прием унификации: работы 2020 г. называют «специфические объекты» («specific objects») Д. Джадда (D. Judd) (*Илл. 1*).

Иллюстрации / Illustrations



Илл.1. Унифицированные цитаты, заключенные в круг, соседствуют с разнообразными арт-объектами и фотографиями /

Ill.1. Unified quotes enclosed in a circle are adjacent to various art objects and photographs

;



Илл.2 / III. 2



Илл.3

кроме заключительного зала, в котором появляются «найденные объекты» в виде не имеющих названия предметов (илл. 4) / Ill.3 except for the final hall, in which «found objects» appear in the form of untitled objects



Илл.4

Зрителям предлагается самостоятельно подобрать для них названия. В целом, выставка формирует новый семантический уровень, перекодирующий как арт-объекты, так и вербальные материалы в формат документации. Формат документации достаточно широко применяется в современном искусстве и экспозиционной практике: работа Х. Сокола «Бумажная память» (2017) демонстрировалась на выставке номинантов Премии Кандинского-2019 / III.4

Viewers are invited to choose their own titles for them.

In general, the exhibition forms a new semantic level, re-coding both art objects and verbal materials into a documentation format. The format of documentation is widely used in the contemporary art and exhibition practice: the work of Kh. Sokol «Paper Memory» (2017) was demonstrated at the exhibition of the nominees for the Kandinsky Prize-2019



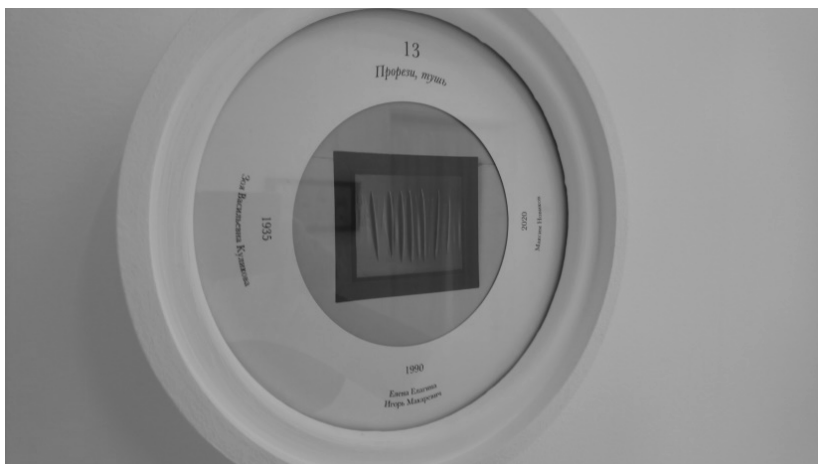
*Илл.5
свидетельства индустриальной истории в музее Центра
творческих индустрий «Фабрика» в Москве / Ill.5
evidence of industrial history in the museum of the Creative
Industries Center «Fabrika» in Moscow*



Илл.6

Документальная структура «Закрытой Рыбной Выставки. Реконструкция» -2020 соответствует форме протокольного высказывания, ставящего целью узнавание посредством фиксации опыта наблюдателя. Определяемый термином «закрытый», маршрут выставки-2020 выстроен так, чтобы реконструировать экспериментальный процесс наблюдения за становлением широких интертекстуальных контекстов московского концептуализма / III.6

The documentary structure of the «Closed Fisheries Exhibition» -2020 corresponds to the form of a protocol statement, which aims at recognition through the fixation of the observer's experience. The «closed» route of the 2020 exhibition, defined by the term, is built in such a way as to reconstruct the experimental process of observing the formation of broad intertextual contexts of Moscow conceptualism



Илл.7

Выставка «Закрытая Рыбная Выставка. Реконструкция» -2020 представляет собой образец тщательного лабораторного исследования, удачный пример реинтерпретации наследия московского концептуализма и, в целом, истории новейшего отечественного искусства / Илл.7

The 2020 exhibition is an example of thorough laboratory research, a successful example of reinterpreting the heritage of Moscow conceptualism and, in general, the history of contemporary Russian art

EVGENY KONDRATYEV¹

CLOSED FISHERIES EXHIBITION. RECONSTRUCTION²

*REVIEW OF THE SPECIAL PROJECT OF THE VII MOSCOW
INTERNATIONAL BIENNALE OF YOUNG ART*

The exhibition is an example of rethinking the potential of intertextual approach. The initial object of artistic reflection is an exhibition of paintings and graphic works, held in 1935, dedicated to workers of the fishing industry. The 1935 exhibition was an example of an illustrative approach to depiction. The 2020 exhibition is a «copy of a copy»: a kind of reconceptualization of the exhibition held in 1990 (based on the exhibition-1935), called «Closed Fisheries Exhibition» (authors — E. Elagina and I. Makarevich). The term «closed» has various connotations, which became the starting point of the conceptual project of E. Elagina and I. Makarevich. In contrast to the «found object» («objet trouvé»), the 1990 exhibition refers to the «lost object»: not a single object from the 1935 exhibition has survived. However, the catalog of this exhibition named unusually «Closed Exhibition» has survived (this title of the catalog, apparently, is due to the fact that the exhibition was addressed exclusively to employees of the relevant ministry of fisheries). E. Elagina and I. Makarevich set themselves the task of an ironic conceptual

¹ *Evgeny Kondratyev* — Temporary Head of the Department of Aesthetics at Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy; AU Deputy Editor-in-Chief. kondratieva@yandex.ru

² Creative team directed by Y.Ginzburg and D.Khvorostov, The Baza Institute. Moscow. October, 21 — November, 2020.

«reconstruction» of an unknown and hidden art object which had been just marked in the catalog.

Working with catalogs and variable unknown is a typical conceptual technique (L. Rubinstein, I. Kabakov, Kh. Sokol). Earlier examples of such artistic references can also be mentioned: «Erased De Kooning Drawing» (1953) by R. Rauschenberg; the novel «Golden Fruits» («Les Fruits d'or») (1964) by N. Sarraute. The «reconstruction» of the original lost works of 1935, of which only verbalized evidence has survived, was carried out in 1990 in the form of installations, photographs and assemblages. It is also interesting that the objects of the 1990 exhibition were not preserved, although their photographic documentation remained. The creative team of the 2020 exhibition applied the method of unification: the works of 2020 resemble «specific objects» by D. Judd (*Ill. 1*).

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ИРИНА ЛЮБИВАЯ¹

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ЭЛЕМЕНТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: «ЦЕННОСТИ» И «ТРУДНОСТИ»

Абстракт

В статье рассматривается художественный перевод как элемент межкультурной коммуникации, определяются его функции в двух семиотических системах - театре и литературе, а также факторы, влияющие на стиль и качество перевода. Затрагивается тема драматических переводов в стихах, где переводчик наряду с автором выступает в роли творца-поэта, применяя различные выразительные средства языка перевода не только с целью максимального сохранения психолингвистической атмосферы произведения, но и его эстетической адаптации.

Ключевые слова

Художественный перевод, специфика, эстетическая направленность, В. Шекспир, А.С.Пушкин, Т.Л.Щепкина-Куперник.

Любой текст в культуре многофункционален, то есть выполняет несколько функций; художественный текст является тому подтверждением: «Всякий художественный текст может выполнить свою социальную функцию лишь при наличии эстетической коммуникации в совре-

¹ Ирина Любивая — доцент кафедры искусствоведения Высшего театрального училища (института) имени М.С.Щепкина при Малом театре, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения (ГИТИС).

менном ему коллективе» [Лотман, с. 180]. Эти слова Ю.М.Лотмана определяют коммуникативную значимость текста и важность его восприятия читателем. Соответственно, акценты в исследовании текста смещаются — он становится не только источником информации, но и коммуникативной единицей, «индивидуальной речевой реализацией системы языка» (М.В.Алимова) [Алимова, с. 47]. В произведении художественной литературы коммуникативная функция является ведущей, и художественно-эстетическое содержание отличается направленностью на восприятие читателя, слушателя, зрителя. В противовес реалистическому переводу (И.А.Кашкин, А.В.Фёдоров), целью которого является «воссоздание объективной реальности, которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством» [Кашкин, с. 532], художественный перевод базируется на тексте оригинала, но обладает самостоятельностью, так как его объектом является не столько сам текст, сколько его смысл, преломлённый в сознании автора и переводчика соответственно.

Исследователи отмечают требования к художественному переводу: точность, сжатость, ясность, литературность [Алимова, с. 51—52]. Вместе с тем, свобода изложения связана именно с субъективной составляющей, стремлением передать авторский замысел.

Читательское и зрительское восприятие имеет свою специфику и эти различия задают требования к переводу. Режиссёрами отмечается значимость языка сценического диалога не только для ритмического рисунка спектакля, но и для эстетического его восприятия. Переводчик оказывается перед дилеммой: литературно точный текст необходим для вдумчивого прочтения, разбора текста роли и восприятия материала режиссёром и актёром, а специфика коммуникации со слушателем требует трансформаций текста, ориентированных на специфику восприятия из зала — однократную и мгновенную, «здесь и сейчас».

Отсюда выделяются переводы для публикации и дальнейшего чтения и для сценической редакции и постановки. Таким образом текст раздваивается и принадлежит сразу двум семиотическим системам — литературе и театру.

Основные функции художественного текста — создание художественного образа и эстетическое воздействие на читателя. Функция художественного произведения, прежде всего, коммуникативная. Другая функция художественного текста — эстетическая, поэтому особое значение имеет форма изложения. От того, как воплощается содержание, зависит ценность произведения и уровень его воздействия на читателя, зрителя. Именно эстетическая направленность произведения отличает художественный стиль от других разновидностей коммуникации. Эстетическая функция возникает в результате взаимодействия всех стилевых особенностей, которые используются в художественных текстах.

Если научный текст требует от переводчика строгого соответствия конкретным специализациям, то художественный насыщен языковыми средствами и требует, помимо знаний языка, творческого подхода к его воплощению. Большое значение для переводчика имеет равнозначное владение родного языка и языка перевода, а также образность мышления. Задача переводчика — не просто сохранить содержание, но и передать стиль, сохранить жанровый характер, применить необходимые средства художественной выразительности, и это особенно актуально для стихотворной формы. У каждого переводчика проявляются индивидуальные особенности, которые складываются в авторский стиль, именуемый идиостилем.

Задача переводчика художественной литературы — создать полную идентичность оригинала с переводным текстом, учитывая все нюансы языка, истории, культуры, жанровых характеристик, поэтому универсальных рекомендаций по переводу художественных произведений не существует.

Одним из первых специальных источников в области теории перевода стала книга К.И.Чуковского и А.В.Федорова «Искусство перевода», где ключевое понятие трактовалось не только как высшая ступень мастерства, но и в философском аспекте — как религиозно-практическое усвоение художественного мира, соединяющее в себе образование, знание, цену и человеческое общение [Искусство перевода, с. 137].

С развитием современного языкознания постоянно меняли и развивали друг друга лингвистические концепции художественного перевода. В. Н. Комиссаров — один из крупнейших отечественных теоретиков — выделяет четыре лингвистических теории перевода и внутри них дает определения. Так, с точки зрения денотативной теории художественный перевод — это «процесс отображения при поддержке слов перевода денотатов, изображенных на языке оригинала» [Комиссаров]. Семантическая теория раскрывает художественный перевод как «выявление сущности эквивалентных связей между содержанием подлинника и перевода» [Комиссаров].

Представляя иноязычный оригинал наиболее полно, переводчик максимально сохраняет фигуры речи как важную составляющую стиля произведения. Текст перевода должен отчетливо давать представление об эпохи, в которой был создан оригинала. «У каждой эпохи, — писал К.И.Чуковский, — есть свой стиль, и недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова девяностых годов, как настроения, переживания, искания, сверхчеловек...» [Искусство перевода, с. 117]. Для отражения эпохи, помимо использования употребляемых слов, избегания лексики, зародившейся в более поздние периоды, переводчик может использовать архаизмы — лексические, морфологические и синтаксические, создавая стилизацию.

Больше, чем индивидуальность самого переводчика, в тексте должны отражаться характерные черты оригина-

В. Шекспир	А.С. Пушкин
<p>Of government the properties to unfold, Would seem in me to affect speech and discourse; Since I am put to know, that your own science, Exceeds, in that, the lists of all advice My strength can give you: then no more re- mains But that to your sufficiency, as your worth is able, And let them work. The nature of our people, Our city's institutions, and the terms For common justice, you are as pregnant in, As art and practice hath enriched any That we remember: there is our commission, From which we would not have you warp. — Call hither, I say, bid come before us Angelo. —</p>	<p>Вам объяснять правления начала Излишним было б для меня трудом — Не нужно вам ничьих советов. — Знанием Превыше сами вы всего. Мне только Во всем на вас осталось положиться. Народный дух, [законы], ход правленья Постигли вы верней, чем кто б то ни был. Вот вам наказ: желательно б нам было, Чтоб от него не [отшатнулись] вы Позвать к нам Анджело.</p>

Таб. 1.

ла, его художественные и эмоциональные впечатления. Для адекватности подлиннику переводчик использует соответствующие образы, подбирает синонимы, однако, неизбежны как потеря части материала, так и его замены, и эквиваленты или привнесение нового.

Известно, что А.С.Пушкин пытался перевести комедию Шекспира «Мера за меру», но затем оставил своё намерение и воссоздал произведение в своей поэме «Анджело», являющейся фактически пересказом шекспировского творения. На примере фрагмента (вступительного монолога Герцога) разберём перевод А.С.Пушкина и Т.Л.Щепкиной-Куперник. В поэтической версии перевода А.С.Пушкина

В. Шекспир	Т.Л.Щепкина-Куперник
<p>Of government the properties to unfold, Would seem in me to affect speech and discourse; Since I am put to know, that your own science, Exceeds, in that, the lists of all advice My strength can give you: then no more re- mains But that to your sufficiency, as your worth is able, And let them work. The nature of our people, Our city's institutions, and the tems For common justice, you are as pregnant in, As art and practice hath enriched any That we remember: there is our commission, From which we would not have you warp. — Call hither, I say, bid come before us Angelo. —</p>	<p>Вам пояснять, в чем сущность управления, Считал бы я излишней тратой слов, Раз мне известно, что познания ваши Намного превосходят все советы, Которые я мог бы дать. Осталось Облечь нам только этой властью ваши Высокие достоинства - и к делу Их применить. Дух нашего народа, Уставы государства и язык Законов наших знаете вы лучше, Богаче вы и опытом и знаемь, Чем кто-либо на памяти моей. Вот полномочье! Следуйте ему. - <i>(Дает ему полномочье)</i> Просите Анджело прийти сюда.</p>

Таб. 2.

МЫ ВИДИМ:

Очевидно, что в переводе русского поэта-классика звучит лаконичность — ему чуждо многословие Шекспира. Он существенно сокращает текст монолога, хотя некоторые исследователи подчёркивают, что его общий смысл передан достаточно верно [Долинин, с.47].

Сравним этот же фрагмент с версией профессионального переводчика Т.Л.Щепкиной-Куперник:

Перевод Т. Л.Щепкиной-Куперник отличается наиболее полной передачей текста оригинала по объёму — за счёт сохранения количества строк и слогов, что для нее являлось значимым фактором. Её ритмика стиха наиболее близка оригиналу. Считается, что лучшие переводы худо-

жественной литературы всегда содержат условные изменения оригинала, которые необходимы для воссоздания единства формы и содержания.

Художественный перевод предъявляет к переводчику — независимо от того, переводит он прозу или поэзию — глубокого понимания содержания, поиска выразительных средств для воплощения образа. Поэтические произведения представляют наибольшую трудность в этой деятельности, так как сам поэтический язык сочинений имеет свои лексические, грамматические, стилистические особенности. Поэтому приёмы и методы перевода прозы не всегда могут быть адекватно использованы при переводе поэзии.

Говоря о драматических переводах, следует отметить, что отправной точкой сценического действия является слово. Литературное произведение может существовать как самостоятельное творение автора. Сцена превращает литературное произведение в полифонический диалог её участников: режиссёр и актёр дополняют драматурга мизансценами, движением, ритмом; художник производит декорации; композитор создаёт и выстраивает музыкальное оформление; в создании сценического произведения участвуют оператор по свету, при необходимости — хореограф, костюмеры, гримёры. Конечным звеном этой цепочки является зритель, который воспринимая замысел автора через то, что передала актёрская игра, создаёт свой слой произведения, выступает соавтором автору. Переводчик же является важнейшим звеном в этой цепочке, порождая фактически новое оригинальное произведение. Постановка является одной из «труднейших видов художественного перевода, но именно в трудности его ценности», как точно отмечает характер этого особого искусства Ю.М.Лотман [Лотман, 2005, с. 606].

Ссылки

1. *Алимова, М. В.* Особенности и основные критерии перевода художественного текста [Текст] / М.В.Алимова // Вестник РУДН, серия Русский и иностранные языки, и методика их преподавания. 2012. №2. С. 47–52.
2. *Долинин, А.А.* (2001) Пушкин и Англия // Всемирное слово: международный журнал. №14. С. 44–51.
3. *Захаров Н. В.* Сравнительный анализ русских переводом первой сцены «Меры за меру» У. Шекспира // Горизонты гуманитарного знания. 2017. №6. С. 103- 134. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/646> (дата обращения: 20.07.2020).
4. Искусство перевода. Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. Ленинград: Academia, 1930.
5. *Кашкин, И. А.* Для читателя-современника: статьи и исследования. М.: Советский писатель, 1977.
6. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода: Лингвистические аспекты. М.: Высшая школа, 1990.
7. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста. Ю.М.Лотман. М.: Искусство, 1970.
8. *Фёдоров, А. В.* Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы. М.: Высшая школа, 1983.

IRINA LIUBIVAIA¹

LITERARY TRANSLATION AS AN ELEMENT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION: ITS «VALUES» AND «DIFFICULTIES»

Abstract

The article considers literary translation as an element of intercultural communication, defines its functions in two semiotic systems — theater and literature, as well as the factors affecting the style and quality of translation. The topic of dramatic translations in verse is touched, where the translator, along with the author, acts as a creator-poet, applying varied expressive means of the translation language not only to maximize the preservation of the psycholinguistic atmosphere of the w, but also its aesthetic adaptation.

Key words

Literary translation, specific, aesthetic orientation, W.Shakespeare, A. Pushkin, T.Shchepkina-Kupernik.

Each text within the culture is multifunctional, meaning that it performs several functions; the literary text is a confirmation of this: «Any literary text can fulfill its social function only in the presence of aesthetic communication in its modern association» [Lotman, p. 180]. These words of Yu. M. Lotman determine the communicative significance of the text and the importance of its perception by the reader.

¹ *Irina Liubivaia* — docent, the Department of Art History, M.S. Shchepkin Higher Theatrical School (Institute), candidate of Sciences degree seeking applicant (GITIS)

Accordingly, the accents in the text study are shifted — it becomes not only a source of information, but also a communicative unit, an «individual speech realization of the language system» (M.V.Alimova) [Alimova, p. 47]. In fiction communicative function is the leading, and literary and aesthetic content is characterized by the focus on the perception of the reader, listener and viewer. As opposed to realistic translation (I.A.Kashkin, A.V.Fedorov), which aims to «recreate the objective reality contained in the original text, with all its semantic and figurative richness» [I.A.Kashkin, p. 532], the literary translation is based on the original text, but has independence, since its object is not so much the text itself, so its meaning, refracted in the mind of the writer and the translator respectively.

Researchers indicate the requirements for the literary translation: accuracy, compactness, clarity, literariness [Alimova, p. 51–52]. At the same time, the freedom of expression is associated with the subjective component, the desire to represent the writer's message.

The reader's and viewer's perception has its own specifics, and these differences set the requirements for translation. Directors indicate the importance of the language in stage dialogue not only for the rhythmic illustration of the play, but also for its aesthetic perception. The translator faces a dilemma: a literarily accurate text is necessary for a thorough reading, analysis of the role text and the perception of the material by the director and the actor, while the specifics of communication with the listener requires a transformation of the text, focused on the specifics of perception from the audience — a single and instantaneous, «here and now». Hence, translations for publication and further reading and for stage editing and staging are distinguished. Thus, the text is forked and belongs to two semiotic systems at once — literature and theater.

Basic functions of the literary text are the creation of a literary image and the aesthetic influence on the reader.

Literary work function is primarily the communicative function. Another function of a literary text is aesthetic function, so the form of presentation is of particular importance. The value of the work of art and the level of its influence on the reader, viewer, depends on how the content is expressed. It is the aesthetic orientation of the work of art that distinguishes the literary style from other varieties of communication. The aesthetic function arises as a result of the interaction of all stylistic features, which are used in literary texts.

If the scientific text requires the translator to strictly comply with particular specializations, then the literary text is saturated with linguistic means and requires, in addition to knowledge of the language, a creative approach to its realization. It is of great importance for the translator to have an equal knowledge of the mother tongue and the target language, as well as figurativeness of thinking. Translator's task is not just to keep the content, but also to represent the style, to preserve the genre, to apply the necessary means of literary expression, and this is especially true for the poetical form. Each translator shows individual features that make up the writer's style, called the individual style.

The task for the translator of the literary works is to create a complete identity of the original by means of the translated text, considering all the intricacies of language, history, culture, genre features, so there are no universal recommendations for the translation of literary works.

One of the earliest first specialized sources in the field of translation theory was *The Art of Translation*, the book written by K.I.Chukovsky and A.V.Fedorov, where the key concept was interpreted not only as the highest level of mastery, but also the philosophical aspect – as religious and practical acquisition of the literary world, combining education, knowledge, value and human interaction [The Art of Translation, p. 137].

With the development of modern language studies constantly changed and developed each other linguistic concepts of literary translation. V.N.Komissarov — one of the largest domestic theorists — distinguishes four linguistic theories of translation and gives definitions within them. Thus, from the point of view of the denotative theory, the literary translation is «the process of displaying, with the support of the words of translation, the denotations, depicted in the language of the original» [Komissarov]. Theory of semantics defines literary translation as «revealing the essence of equivalent links between the content of the original and the translation» [Komissarov].

By presenting the foreign-language original as fully as possible, the translator preserves figures of speech as an important component of the style of the work of art. Text of the translation should give a clear idea of the era, in which the original was created. As K.I.Chukovsky wrote: «Every era has its own style, and it is unacceptable that in a story, referring to the thirties of the last century, one would find such typical words of the nineties as moods, experiences, strivings, the superman...» [The Art of Translation, p. 117]. In order to reflect the era, in addition to using commonly spoken words, avoiding the vocabulary originated in later periods, the translator can use archaisms — lexical, morphological and syntactic, thus, creating stylization.

More than the translator's own individuality, the text must reflect the features of the original, its literary and emotional impressions. In order to be adequate to the original, the translator uses appropriate imagery, selects synonyms, but the loss of some part of the material, its replacement and equivalents, or the introduction of new material is inevitable.

It is known that A.S.Pushkin tried to translate Shakespeare's comedy «Measure for Measure», but then abandoned his intention and recreated the work in his poem «Angelo», which is actually a retelling of Shakespeare's work of art. Let's analyze the translation using the fragment (Duc's

W. Shakespeare	A.S. Pushkin
<p>Of government the properties to unfold, Would seem in me to affect speech and discourse; Since I am put to know, that your own science, Exceeds, in that, the lists of all advice My strength can give you: then no more re- mains But that to your sufficiency, as your worth is able, And let them work. The nature of our people, Our city's institutions, and the terms For common justice, you are as pregnant in, As art and practice hath enriched any That we remember: there is our commission, From which we would not have you warp. — Call hither, I say, bid come before us Angelo. —</p>	<p>Вам объяснять правления начала Излишним было б для меня трудом — Не нужно вам ничьих советов. — Знанием Превыше сами вы всего. Мне только Во всем на вас осталось положиться. Народный дух, [законы], ход правленья Постигли вы верней, чем кто б то ни был. Вот вам наказ: желательно б нам было, Чтоб от него не [отшатнулись] вы Позвать к нам Анджело.</p>

Tab. 1.

introductory monologue) written by A.S.Pushkin and T.L.Shchepkina-Kupernik as an example. Let's evaluate the poetical version offered by A. Pushkin:

It is obvious that the Russian classical poet's translation is laconic –Shakespeare's verbosity is unfamiliar to him. He significantly reduces the text of the monologue, although some researchers emphasize that its general meaning is expressed quite correctly [Dolinin, p.47].

Let's compare Puskin's translation the version of the professional translator T.L.Shchepkina-Kupernik:

T.L.Shchepkina-Kupernik's translation is distinguished by its fullest expression of the original text in volume — due

W. Shakespeare	T.L. Shchepkina-Kupernik
<p>Of government the properties to unfold, Would seem in me to affect speech and discourse; Since I am put to know, that your own science, Exceeds, in that, the lists of all advice My strength can give you: then no more re- mains But that to your sufficiency, as your worth is able, And let them work. The nature of our people, Our city's institutions, and the terms For common justice, you are as pregnant in, As art and practice hath enriched any That we remember: there is our commission, From which we would not have you warp. — Call hither, I say, bid come before us Angelo. —</p>	<p>Вам пояснять, в чем сущность управления, Считал бы я излишней тратой слов, Раз мне известно, что познания ваши Намного превосходят все советы, Которые я мог бы дать. Осталось Облечь нам только этой властью ваши Высокие достоинства - и к делу Их применить. Дух нашего народа, Уставы государства и язык Законов наших знаете вы лучше, Богаче вы и опытом и знанием, Чем кто-либо на памяти моей. Вот полномочье! Следуйте ему. - <i>(Дает ему полномочье)</i> Просите Анджело прийти сюда.</p>

Tab. 2.

to preservation of the number of lines and syllables, which was a significant factor for her. Her rhythmic verse is the most similar to the original.

It is believed that the best translations of literary works always contain conditional changes to the original, which are necessary to recreate the unity of form and content.

Literary translation requires the translator, regardless of whether he is translating prose or verse — to have a deep understanding of the content, to search for expressive means in order to express the image. Poetical works present the greatest difficulty in this field of work, since the poetic language of works itself has its own lexical, grammatical, and stylistic features. Therefore, the techniques and methods

of translating prose cannot always be adequately used when translating poetry.

When speaking of dramatic translations, it should be noted that the starting point of the stage action is the word. The literary work can exist as an independent creation of the writer. The stage transforms the literary work into a polyphonic dialogue of its participants: the director and the actor complement the dramatist with *mise-en-scenes*, movement, rhythm; the artist produces scenery; the composer creates and arranges the musical design; the light operator, if necessary, the choreographer, costume designers, makeup artists — participate in the creation of the stage work. The final link in this chain is the viewer, who perceives the writer's intention through what is expressed by the play, creating his own layer of the work, acting as co-writer with the writer. The translator is the most important link in this chain, creating, in fact, a new original work of art. Staging is one of the «most difficult types of literary translation, however, it is in the difficulty that makes its valuable,» as Yu. M. Lotman, precisely describes the special character this art [Lotman, 2005, p. 606].

References

1. *Alimova, M. V.* Osebennosti i osnovnie kriterij perevoda khudozhestvennogo teksta [Text] / M.V.Alimova // Vestnik RUDN, seriya Russkij i inostrannie yaziki i metodika ikh preodavaniya. 2012. №2. P. 47—52. (Features and Main Criteria for Translation of Literary Text. (In Russian)).
2. *Dolinin, A. A.* (2001) Pushkin i Anglia // Vsemirnoye slovo: mezhdunarodniy zhurnal. №14. P. 44–51. (Pushkin and England. (In Russian)).
3. *Zaharov, N.V.* Sravnitelnij analiz russkikh perevodov pervoj sceny «Mery za meru» W. Shakespear / Gorizonty gumanitarnogo znaniya. 2017. №6. P. 103- 134. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/646>. (Comparative Analysis of Russian Translation of the First Scene of «Measure For Measure» By W. Shakespeare. (In Russian)).
4. *Iskusstvo perevoda: Kornej Chukovskij. Principy hudozhestvennogo perevoda.* Andrej Fedorov. Priemy i zadachi

hudozhestvennogo perevoda. Leningrad: Academia, 1930. (The Art Of Translation. Korney Chukovsky. The Principles of Literary Translation. Andrey Fedorov. Techniques and Tasks of Literary Translation.. (In Russian)).

5. *Kashkin, I.A.* Dlya chitatelya-sovremennika: stat'i i issledovaniya. M.: Sovetskij pisatel', 1977. (For the Contemporary Reader: Articles And Researches. (In Russian)).

6. *Komissarov, V.N.* Teoriya perevoda: Lingvisticheskie aspekty. M. Vysshaya shkola, 1990. (Translation Theory: Linguistic Aspects. (In Russian)).

7. *Lotman, Yu. M.* Struktura hudozhestvennogo teksta. M.: Iskusstvo, 1970. (The Structure Of The Literary Text. (In Russian)).

8. *Fyodorov, A.V.* Osnovy obshchej teorii perevoda: lingvisticheskie problemy. M.: Vysshaya shkola, 1983. (Fundamentals of General Translation Theory: Linguistic Problems. (In Russian)).

Оглавление

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА МИРОНОВА / IN MEMORY OF VLADIMIR MIRONOV	7
Х ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ (ОМЭК Х) / Х OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE (OIAS X)	11
ТЕОРИЯ / THEORY	19
VIOLA HILDEBRAND-SCHAT	21
VER- UND ENTWURZELUNG, METAPHERN VON PERMANENZ UND TRANSITORISCHEM	21
Иллюстрации / Иллюстрации	43
ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ	46
УКОРЕНЕНИЕ И ОТРЫВ ОТ КОРНЕЙ: МЕТАФОРЫ ПЕРМАНЕНТНОГО И ТРАНЗИТОРНОГО	46
ИСТОРИЯ / HISTORY	69
ANTANAS ANDRIJAUSKAS	71
THE CONCEPT OF BEAUTY AND ART IN TRADITIONAL INDIAN AESTHETICS	71
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	99
НАКОПЛЕНИЕ ОСНОВАНИЙ ДЛЯ ФИЛОСОФСКОЙ ДИВЕРСИФИКАЦИИ ПРЕКРАСНОГО В АСПЕКТЫ ВОЗВЫШЕННОГО	99
SERGEY DZIKEVICH	134
COLLECTING OF FOUNDATIONS FOR PHILOSOPHICAL DIVERSIFICATIONS OF THE BEAUTIFUL INTO ASPECTS OF THE SUBLIME	134

ОБЗОРЫ / REVIEWS	165
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ	167
ЗАКРЫТАЯ РЫБНАЯ ВЫСТАВКА. РЕКОНСТРУКЦИЯ	167
Иллюстрации / Illustrations	169
EVGENY KONDRATYEV	176
CLOSED FISHERIES EXHIBITION. RECONSTRUCTION	176
ПРАКТИКИ / PRACTICES	179
ИРИНА ЛЮБИВАЯ	181
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ЭЛЕМЕНТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: «ЦЕННОСТИ» И «ТРУДНОСТИ»	181
IRINA LIUBIVAIA	189
LITERARY TRANSLATION AS AN ELEMENT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION: ITS «VALUES» AND «DIFFICULTIES»	189

Aesthetica Universalis

Vol. 3—4 (11—12). 2020