

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ЛЮБВИ В АФИНАХ И ВЕНЕЦИИ: ПЛАТОН И ТОМАС МАНН

Д. Ю. ДОРОФЕЕВ

Санкт-Петербургский горный университет
dorofeev61@mail.ru

DANIIL DOROFEEV

Saint-Petersburg Mining University

VISUAL COMMUNICATIONS OF LOVE IN ATHENS AND VENICE: PLATO AND TOMAS MANN

ABSTRACT. The article is devoted to the study of ontological, aesthetical and anthropological features of visual communication in Plato and Thomas Mann. I compare T. Mann's *Death in Venice* artistic conception with the philosophical understanding of the image, contemplation, beauty and Eros of Plato, primarily in the dialogues *Phaedrus* and *Symposium* (with some reference to F. Nietzsche and the film by L. Visconti). The author explores the specifics of the visual-plastic worldview and the contemplative cognition of being, determined by the erotic foundation of the aesthetic contemplation of the human image as phenomenal manifestation of truth, fundamentally different from the one revealed in speech communication, and even capable of being autonomous from it, and represents the philosophical and artistic phenomenology of the development, transformation and implementation of such consciousness. The role of Athens and Venice as particularly significant historical-cultural topoi of visual communication is specially emphasized.

KEYWORDS: Visual Communications, Aesthetic Contemplation, Erotic Love, Plato, T. Mann, «Death in Venice», Beauty, Music and Word, L. Visconti.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект №20-011-00385а «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

Имя Платона в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции» не упоминается ни разу. Однако всем, даже далеким от философии читателям очевидна прямая связь сочинения немецкого писателя XX века с произведениями великого афинского мыслителя IV в. до н.э. – прежде всего с его философско-эротическими диалогами «Федр» и «Пир», но также с рассуждениями о красоте в «Гиппии Большем». Длинная, более чем на страницу, с обращением к Федру цитата в самом конце новеллы, словно подытоживающая ее смысл – лишь наиболее явное выражение этой связи, многочисленные следы которой трудно не заметить (Манн 1960, 523-524). Правда, эта цитата взята не из самого Платона, вы ее у него не найдете, а являет собой, так сказать, переложение основных положений второй речи Сократа (одного из самых длинных сократовских монологов в платоновских диалогах) из «Федра» (Федр, 244-257с), представляя слова, которые слышались Ашенбаху в момент его самоуглубленного забытья, может быть, от самого Платона, и «со своеобразной бредовой логикой произносились в его объятom дремотой мозгу» (Манн 1960, 523; здесь и далее пер. Н.Ман). Поэтому знание этих диалогов, несомненно, позволяет более полно понять и оценить выстраиваемую в «Смерти в Венеции» художественную картину, так же как и само это литературное произведение обращает нас к углубленному пониманию созерцательно-эротической философии Платона.

Мы, однако, не собираемся здесь в очередной раз исследовать собственно любовно-эротическую составляющую этой картины, в которой Томас Манн идет вслед за Платоном. Нам хотелось бы прежде всего остановиться на *эстетико-антропологической* стороне проблемы *визуальной коммуникации*, показав, что и в этом греческий *философ*-писатель и немецкий *писатель*-философ образуют интересную диалогическую пару, в которой в их лице предстает диалог философии и литературы, Афин и Венеции, античной Греции и современной (не только Т. Манну, но и нам, живущим в начале XXI века) Европы. Другое дело, что рассмотрение этой темы все равно невозможно без обращения к теме любви, ведь визуальная коммуникация, о которой мы будем говорить, является *эротической*.

Но прежде стоит заметить, что в «Смерти в Венеции», помимо визуальной, также большое значение имеет *акустическая* линия. Это, впрочем, и не удивительно, ведь формирование целостного эстетического образа предполагает задействование всех органов чувств, своеобразную *синестезию*, даже если этот образ воспринимается, как это происходит в живописи, только

одним чувством (Бернсон 1965, 62–67).¹ Приоритет же визуального и вербального, центральное значение их взаимосоотнесенности в эстетическом восприятии человеческого образа обычно не подвергается сомнению. Но Томас Манн заменяет такую роль *вербально-фонетического*, т.е. прежде всего устной речи, на значение *музыкально-фонетического*, важного как для восприятия образов главных героев (как читателем, так и друг друга), так и для общего философско-эстетического фона повествования.

Звук крайне важен Т. Манну для полагания образа Ашенбаха. Надо учитывать, что на немецкого писателя оказал существенное влияние Ф. Ницше, в том числе своей концепцией *дионисического и аполлонического*, развиваемой в сочинении «Рождение трагедии из духа музыки». Роль звука в новелле, действующая, может быть, не выпукло, на поверхности, а из глубины, в качестве фона, показывающего изменения героя, обозначает себя в шуме моря, почти недифференцированном сплетении голосов, наконец, самой музыки, которая не просто звучит в нескольких ключевых местах повествования, но которой становится для любящего (Ашенбаха) и сам голос любимого (Тадзио). Именно *музыкальному* звуку, как наиболее свободному от власти вербального начала, предназначено подчеркнуть тот *конфликт* дионисического (спонтанного, жизненного, энергийного) и аполлонического (упорядоченного, рационального, рефлексивного), который для Ницше являет себя в столкновении трагических основах музыки и понятийных основах сократовской философии и который раскрывается по ходу действия новеллы в *эволюции* Ашенбаха от протестантски обусловленной этики рациональной нормативности к безудержной эстетической свободе эротического влечения. Если традиционное понимание духа Просвещения для образования связывается с силой разума, слова, логики (Пукшанский 2016, 766–772), и Ашенбах в начале является его верным адептом, то в процессе развития личностно-визуальной коммуникации с Тадзио он просветляется и по-новому *образуется* обволакивающей эстетико-эротической энергетикой его образа, его соматически-визуальной и акустической составляющих. Образ здесь *вытесняет* слово, показывая, что может обходиться без него, но при этом раскрывается и воспринимается на музыкальном фоне; *преобразование* героя носит, таким образом, визуально-акустический характер.

Характерно, что хотя Ашенбах находился совсем рядом с Тадзио, но он ничего не понимал из того, что тот говорит, его слова «сливались в некое туманное благозвучие. Такая чужеземная речь мальчика превращалась в

¹ Много интересных и глубоких замечаний о восприятии визуальной формы в античном и европейском изобразительном искусстве есть в последней книге М. Б. Ямпольского (2019, 257–330).

музыку...» (Манн 1960, 491). Поскольку музыкально-фонетическое здесь не определяется рациональным, понятийно вербальным, не сводится к значениям, оно соотнесено с визуальным, неразрывно связано с ним и, полагаясь им, образует целостный образ, в значительной степени свободный от власти языка. Впрочем, у самих греков такого резкого разделения «эстетических» начал не было, слово, музыкальный звук и пластический визуальный образ долгое время представляли единое целое: достаточно вспомнить, что в классическую эпоху поэзия и музыка были неотделимы не только друг от друга, но и от образа конкретного человека, гомерида или рапсода, распевавшего поэмы, переходя из одного полиса в другой. Можно сказать, что Логос у греков объединял собой не только разум, слово и звук, но и визуально-пластическое начало, и не случайно греческое слово *phone*, голос, имеет тот же корень, что слово *pha*, свет: «голос – это то, что позволяет логосу стать видимым. Он придает видимость невидимому логосу. Голос – это явление, он исходит из невидимого и нечто обнаруживает. Фа – свет, тоже тесно связан с движением наружу и обнаружением» (Ямпольский 2019, 267). При эротической визуальной коммуникации особенно явно и властно голос становился видимым, а визуальный образ обретал музыкальный тон. Позже в христианских храмах объединялась при богослужениях вокальная и инструментальная музыка и становившиеся видимыми благодаря свету солнца или мерцанию свечей образы витражей, мозаик, икон, в XIV–XV вв. флорентийские художники достигали эффекта *осознанности цветовой формы* картин, а в начале XX века идею *созерцаемого звука* пытался воплотить в своих сочинениях Скрябин. Тадзио же для Ашенбаха являл непосредственный образ, который был одновременно неделимой *красотой* в *музыкальном звуке* и в *визуально-пластическом теле*.

Еще более явно осевое значение музыки раскрывается в одноименном фильме 1971 г. *Лукино Висконти*, в котором главный герой представлен композитором, а не писателем, как у Т.Манна, и в котором звучат 3 и 5 симфонии Г. Малера. Это особенно показательно, учитывая почти полное отсутствие внешнего сюжетного действия в рассказе (все самое важное представлено в феноменологическом описании автором сознания Ашенбаха и деятельности его собственного интроспективного самосознания и созерцания) и, следовательно, очень сложную задачу по экранизации такого произведения. Кстати, к написанию новеллы «Смерть в Венеции» Т. Манна побудила именно смерть Густава Малера в 1911 г.: незадолго до этого писатель познакомился с композитором в Мюнхене, находился под впечатлением его яркой личности и сам признавал его влияние на формирование образа Ашенбаха, которому он отнюдь не случайно дал имя Густава,

«приписал» его к столице Баварии² и придал его внешности портретное сходство с композитором (Манн 1960а, 43–44). Поэтому для нас очень важно, что звуковая, акустическая, музыкальная составляющая, находясь в прямой связи с визуальной, полагает сферу дионисического и тем самым акцентирует, подчеркивает ее резкую конфликтность с сферой аполлонического, и эта линия является очень важной, если не сказать определяющей при понимании образа Ашенбаха (Москвина 2017, 199–208). Так, если в начале для Ашенбаха-композитора музыка (дионисическое) является трансформацией, переложением рационально представленного слова (аполлонического), то к концу, в процессе болезненно-мучительных преобразований героя благодаря исключительно визуальной коммуникации с воплощающим собой новую сферу суверенно-божественной красоты Тадзио, она уже свободна и независима от слова, приобщая собой трансцендентному настолько, что опыт этого откровения оказывается несовместим с жизнью.

2.

Надо сказать, что Т. Манн с первых страниц подчеркивает амбивалентность Ашенбаха, которая, однако, является не изначальной («сущностной»), а *результатом* его жизненного пути, характеризующим его на закате жизни, а также следствием определенным образом сложившихся обстоятельств. Безусловно приоритетной для него на протяжении жизни была *нормативная установка власти рассудка*, последовательно осуществляемого целеполагания и труда, порядка, жесткой самодисциплины, долга, т.е. всего того, что делало его последователем не только линии Аполлона и Сократа, но Сальери (в интерпретации Пушкина) и Канта вместе с принципами «протестантской этики». Это подчеркивается многочисленными особенностями его биографии, творчества («его творчество было плодом ежедневного кропотливого труда» (Манн 1960, 456)), образа жизни, психологического склада, даже самым его внешним образом (который дается автором только *после* подробного описания его жизненного, психологического, мировоззренческого портрета: (Манн 1960, 460–461). Ашенбах всю жизнь боролся с окружающими обстоятельствами и, в случае необходимости, с собой, своими «слабостями» – боролся и побеждал, любя за это и саму борьбу, которая, конечно, забирала много сил (он любил «изматывающую, ежедневно обнов-

² Однако можно предположить еще один мотив, по которому Т. Манн поселил Ашенбаха в этот город: ведь Мюнхен был в те времена, остается и сейчас финансовым центром Германии, в котором человек определяется рассудочными, прагматическими, утилитарными ценностями и установками, и недаром Ницше признавал, что именно в Мюнхене живут его антиподы (Ницше 1990а, 709).

ляющуюся борьбу между своей гордой, упорной, прошедшей сквозь многие испытания волей и этой все растущей усталостью, о которой никто не должен был знать» (Манн 1960, 452). Но при этом Томас Манн не забывает подчеркнуть, что «он был только призван к постоянным усилиям, а не рожден для них» (Манн 1960, 455).

Поэтому неудивительно, что ко времени глубокой зрелости, с чего и начинается новелла, когда Ашенбаху было примерно около 60 лет, силы на осуществление и поддержание этой установки стали иссякать. Для Т. Манна это характеризует не столько немощь самого героя, сколько слабость, ограниченность такой аполлонической, вербально-рационалистической установки. К этому нужно добавить, что в начале XX века заметно увеличение недоверия к слову, переставшему рассматриваться как адекватное выражение полноты и сложности мира, ощущается явный кризис языковых возможностей, вынуждавших обращаться к новым выразительным формам, визуальным образам и переживанию, к молчанию и созерцанию, о чем писал, например, Гофмансталь в «Письме лорда Чэндоса» – на этой же волне в том числе зародилась и развивалась феноменология с центральным для нее принципом «сущностного, или категориального, созерцания» (Дорофеев 2019, 64–85).³

И как раз при таком положении проявляются те начала, которые раньше благополучно подавлялись и вытеснялись в глубокое подполье. Несколько упрощая, можно сказать, что воля Канта стала уступать место воли Шопенгауэра (который, кстати, также очень сильно повлиял на Т. Манна): фильтры рассудка ослабли и стали позволять проявляться живым спонтанным силам. И особенно показательно, что эти силы были вызваны именно визуальной коммуникацией, с которой по сути начинается «Смерть в Венеции».

Напомню: выйдя прогуляться и развеяться после своей ежедневной регулярной *работы*, требовавшей от него «максимальной тщательности, осмотрительности, проникновения и точности воли» (Манн 1960, 448), Ашенбах невольно сменяет нарративный подход, главный при работе с словом, на

³ Особенно сильно подчеркивал противопоставление «сущностного видения» (Wesensschau) заумному говорению Макс Шелер, настаивая на онтологическом приоритете видимого над языковым: «И феноменологическая философия поистине полная противоположность всякой излишней философии говорения. Здесь меньше говорят, больше молчат и больше видят – видят и те миры, которые, возможно, вообще невыразимы. А что мир существует только для того, чтобы стать обозначенным с помощью однозначных символов, упорядоченным и обговоренным, и что он – “ничто”, пока не вошел в речь, все это уж слишком мало соответствует его бытию и его смыслу!» (Шелер 1994, 213)

созерцательный, естественный при расслабленной ходьбе.⁴ И именно созерцание необычной внешности человека, открыто, не деликатно, даже «воинственно» *ответившего* на взгляд Ашенбаха и вступившего с ним в визуальную коммуникацию, меняет его: «он внезапно ощутил, как неимоверно расширилась его душа; необъяснимое томление овладело им, юношеская жажда перемены мест и т.д.» (Манн 1960, 450). Нахлынувшее на него благодаря созерцанию образа этого человека (роль которого в чем-то схожа с ролью Черного человека для Моцарта в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери») желание странствовать налетело на него «как приступ лихорадки, обернулось туманящей разум страстью» (Манн 1960, 451). Здесь автор пророчествует о том, что произойдет с Ашенбахом позже, а именно на связь визуальной коммуникации, развернувшийся эротической страсти и приведший к смерти эпидемии; кроме того, о фигуре этого странника Ашенбах вспомнит позже, уже находясь в Венеции, когда узнает о смертоносной эпидемии холеры.

Странничество сильно отличается от оседлости по образу жизни, состоянию сознания, отношению к себе и к миру, в нем нет устойчивой размеренности и рациональности, которая схематизирует и формализует нашу повседневную жизнь, оно каждый день живет не четко расписанным планированием, а непредсказуемой открытостью (вспомним хайдеггеровское *Offenheit*), преодолением границ и приобщением новому, не успевая его освоить и приручить. Такая тяга к путешествиям приходила к Ашенбаху и раньше, как своего рода перезагрузка, «гигиеническая мера», «приток новой крови», призванной периодически освежать душу и тело, «даже вопреки желаниям и склонностям» (Манн 1960, 451, 453). Время от времени на него, как и на Онегина, находила «охота к перемене мест», и связывалась она именно с созерцанием. Это связь важна, ведь именно движение, посредством которого мы осваиваем пространство мира, является во многом источником, условием, основой и составляющей созерцания (Ямпольский 2019, 333), и не зря Ницше не доверял ни одной мысли, которая не родилась бы на воздухе, в движении, когда «мускулы празднуют свой праздник» (Ницше 1990а, 710). Как кажется, ключевыми для понимания развития образа Ашенбаха здесь являются слова автора: «Он жаждал видеть» (Манн 1960,

⁴ Здесь уместно вспомнить о ставших частью ежедневного образа жизни философа прогулках Канта по твердо установленному расписанию и неизменному маршруту, бывших для него лучшим отдыхом. И для Ницше пешие прогулки, сопровождающиеся медитативным созерцанием природы, были неотъемлемой составляющей его существования. Также известна и так называемая «тропа Рильке», по которой поэт ежедневно гулял в приморском Дуино в 1911–1912 гг.

451), которые можно понимать как смену агрессивно замкнутого самополагания *в слове* на открытость миру и конкретному *визуальному образу*. Более того, стремление к спонтанному созерцанию здесь выступает как *реакция* на слово, частично – как противопоставление ему.

Куда же отправляется наш герой? Сперва он едет через Триест в Пулу, чтобы оттуда добраться до острова (точно не называемого) в Адриатическом море неподалеку от Истрии.⁵ Мотивом для такого выбора, помимо относительной близости от Мюнхена, послужило стремление к чему-то необычному по сравнению с привычным окружением писателя, а жители этого региона (ныне хорватского), как отмечает автор, одевались в «живописные лохмотья» и – отметим это особо – говорили на языке, «странно чуждом нашему слуху» (Манн 1960, 461). В этом замечании прослеживается *усталость* от языка культуры (немецкого) и желание погрузиться в его инобытие, во что-то новое, сферу если не природы, то чего-то резко выделяющегося на фоне консервативно-буржуазной западноевропейской культуры конца XIX–нач. XX вв. Но это место Ашенбаха не устроило, т.к. он и там нашел одних провинциальных австрийцев, то есть то, от чего и бежал, только в еще более застывшем виде, да и к тому же он там был лишен возможности «тихого душевного общения с морем» (Манн 1960, 461), иначе говоря, спокойного созерцания, медитативной визуальной коммуникации с природой. И тогда Ашенбах выбирает *Венецию*.

Наверное, почти все, кто был в Венеции, сойдутся во мнении, что города, более подходящего для самодостаточного созерцательного способа существования, трудно найти. Все в нем (каналы, мосты, дворцы, церкви, закаты, лагуна), не имеющем в своем гармоничном единении разделения на природное и культурное, вызывает благодаря созерцанию «незаинтересованное удовольствие» (Кант), столь *далекое* от жизни, но при этом здесь наглядно ощутимое и реальное в своей почти телесно ощущаемой связи с этой самозабвенно-пронзительной красотой. Не раз отмечаемая нереальность, какая-то иллюзорность, воздушно-водная бесплотность, фантазматичность Венеции лишь подчеркивает ее эстетическую, инаковую, надмирную образность, порой, однако, так необходимую для выживания в этом мире. Еще Ницше отмечал, что красота с ее иллюзорной реальностью – единственное, что помогает человеку выживать в этом мире, оправдывая его как именно эстетический феномен (Ницше 1990, 53, 75, 82). Это место создано не для активной целеполагающей деятельности (*vita activa*), а для самодостаточного эстетического созерцания (*vita contemplativa*), здесь

⁵ Кстати, Т. Манн узнал о смерти Малера, находясь на хорватском острове Бриони, около западного побережья Истрии, который, возможно, и посетил Ашенбах.

трудно представить повседневную жизнь с ее заботами и планами, но как органично здесь забываться в плену соблазняющих и обволакивающих тут и там взгляд медитаций! Никто не понимает, как такой город мог появиться и, главное, как он продолжает существовать до сих пор, словно являясь гипнотически притягательной границей бытия и небытия, возможного и невозможного, жизни и смерти. «Это была Венеция, льстивая и подозрительная красавица, – не то сказка, не то капкан для чужеземцев; в гнилом воздухе ее некогда разнузданно и буйно расцвело искусство, и своих музыкантов она одаривала нежащими, коварно убаюкивающими звуками» (Манн 1960, 505). Топос Венеции, несомненно, противостоит топосу Мюнхена, как противостоит болезненная, без четких очертаний невесомая красота грузной, кажущейся нерушимой определенности линий. Неудивительно, что и изменения Ашенбаха активизируются и неуклонно развиваются как раз со сменой одного топоса на другой, и потому этот город является не только и не столько пространством действия рассказа, но и его полноценным действующим лицом.⁶ Добавим лишь, что Ашенбах меняет не только топос, но и весь *хронотоп* своего существования, поскольку со сменой пространства очень резко меняется и временной ритм его жизни.⁷

Мы опускаем здесь ряд важных для смыслового построения рассказа деталей, как, например, встречу, визуальный контакт с искусственно молодившимся стариком или эпизод, когда Ашенбах отправлялся на гондоле на остров Лидо,⁸ к своему шикарному, достойному его значения европейской знаменитости отелю, или вскользь брошенное, но оказавшееся в очередной раз пророческим замечание о том, что черная венецианская гондола напоминает «о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» (Манн 1960, 467). Путешествие, таким образом, предстает путешествием-к-смерти, как, по Хайдеггеру, человеческое бытие есть бытие-к-смерти. А поскольку путешествие привело Ашенбаха в Венецию, где невозможна *vita activa*, а может быть только *vita contemplativa*, то получается, что приехав сюда, наш герой попадает в хронотоп, в котором созерцание красо-

⁶ Об этом уже много писали, например: Абилова 2016, 120–126.

⁷ Особый хронотоп Венеции Томас Манн сам смог почувствовать на себе, незадолго до написания новеллы посетив этот город, который произвел на него сильное впечатление.

⁸ Важно, что герой останавливается не в самой Венеции, в силу своего маленького пространства по необходимости все же суетной и, как иногда кажется, перенасыщенной красотой искусства, а именно на близлежащем к ней курортном острове, прибежище богатых аристократов, где было доступно спокойное созерцания уже открытого моря.

ты неминуемо приводит к смерти, будучи с ней сущностно связано. Невольно вспоминается хранящаяся в музее Пестума фреска вытянувшегося в прыжке летящего ныряльщика из некрополя начала V в. до н.э., одна из интерпретаций которой выражает идею перехода из одного, нашего, земного мира в другой, потусторонний, загробный. Перейдем, однако, сразу к поворотному пункту повествования, во многом решающему судьбу героя.

В ресторане, куда наш герой спустился к ужину, занимаясь в его ожидании наблюдениями за собравшимися постояльцами, он слышит речь, которую можно назвать несколько чуждой для уха немецкого интеллектуала конца XIX – нач. XX вв.: американскую, русскую и польскую. Ее непонимание еще больше обращает внимание к созерцательной установке: отсутствие языкового понимания мотивирует активизировать визуальное восприятие, и взгляд непроизвольно становится более пристальным и внимательным. Ашенбах сразу отмечает среди этих своих соседей безупречную красоту польского подростка лет четырнадцати во всей своей «строгой предмужественной прелести» (Манн 1960, 481), с длинными волосами, напоминавшего собой «греческую скульптуру лучших времен» (Манн 1960, 473), выделявшую его, как выделяла его и одежда, английский матросский костюм, сообщавший «его нежному облику какую-то черту избалованности и богатства» (Манн 1960, 473), на фоне трех его сестер, одетых во все строгое. Вот, собственно, отсюда, после двух с половиной десятков страниц рассказа, когда Ашенбах впервые увидел Тадзио (его имя, впрочем, он узнал позже), в повествование и входит античная, древнегреческая, платоновская тема – тема созерцания чувственно явленной красоты и ее способности преображать открытого этой красоте человека.

3.

Для Платона красота – это чувственное явление истины. Уже одно это не позволяет рассматривать платоновский идеализм как некую абстрактно-логическую схоластику, враждебную всему чувственному, по примеру позднеантичного гностицизма с его дуализмом чувственного и духовного: цenia, как никто из его современников (традиционно отдававших предпочтение слуху), зрение, он признавал возможность проявления, манифестации идеи в явлении (Трушина 2018, 24–31). Но, даже учитывая сказанное, особенно в этом отношении выделяются диалоги «Пир» и «Федр», в которых, как нигде более, платоновская философия напрямую сплетена с просветляющим и преображающим чувственным явлением красоты, вызывающим спонтанный эротизм и приоткрывающим в своем любовном экстазе трансцендентные горизонты. Феноменальная красота здесь ближе к божественной ис-

тине понятия, как страсть – рассудочности, а экстаз – невозмутимости. В созерцании красоты человек преодолевает рациональное, логическое, понятийное познание, выходя на уровень экстатически-интуитивной устремленности к потаенным безднам. В «Федре» Платон подробно говорит о экстатическом неистовстве (*mania*), выделяя несколько его видов, и показывая его предпочтительность перед здравомыслящей рассудительностью, особенно если неистовство идет от бога,⁹ а красота – манифестация бога, или бытия, или истины. Неудивительно, что самой наилучшей, совершенной исступленностью называется та, которая возникает от созерцания чувственной красоты, которая, окрыляя душу, обращает ее еще выше, к воспоминанию заложенной в ней красоты идей, идеи красоты, красоты бытия; зараженный, причастный такому неистовству и есть влюбленный (*Федр*, 249d–250a). Феноменальная красота, таким образом, это символ красоты идеальной и одновременно ее след, эманация в нашем несовершенном мире, непонятно как оказавшийся в нем, несущий в своей *просветленной чувственности* некую *трансцендентную инаковость* по отношению к этому миру. *Видя* в экстатическом возбуждении, вызванном созерцанием красоты, познаешь больше, лучше, полнее, чем размышляя и рассуждая в спокойном уединении.

В соответствии с установкой древнегреческой философии созерцаемое значимей созерцающего, онтологически первичней и активней его, энергией своего феноменального проявления оно приобщает себе человека, просветляя и преображая его, которому следует лишь организовать себя как расположенного в состоянии открытости. Учитывая, что истина понималась созерцательными греками как «несокрытость», *aleteia*, нужно лишь уметь видеть эту несокрытость, выйти ей навстречу. Но красоту трудно не заметить, она «бросается» в глаза, выделяясь из строя повседневного сущего как что-то особенное, как дивный след, указывающий собой на иные миры и соединяющий собой с ними, т.е. являясь в строгом и полном смысле слова *символом* (от греч. *symbolon* – соединение, связь), который действительно, а то и принудительно, помимо воли самого созерцающего, как это и было в случае с Ашенбахом, обращает его к неизвестной ранее инаковости. В этом смысле красота, как онтологически неоднородный феномен, соединяет собой два мира, чувственный и идеальный, обладая при этом собственной це-

⁹ Впрочем, как известно, в «Апологии Сократа» (*Апология Сократа* 22b-d) и в «Ионе» (*Ион* 533d–535) он такое исступленное неистовство не очень ценил, возможно, потому, что оно опускалось на поэтов, а не философов, и было вызвано не созерцанием феноменальной человеческой красоты, а божественной интервенцией, но может, ко времени написания «Федры» изменился и сам Платон.

лостностью и самоценной значимостью, что позволяет ей, с одной стороны, *открываться чувственному созерцанию*, а с другой – «выталкивать» созерцающего из себя и заодно из чувственного мира навстречу миру иному (идеальному, божественному), т.е. погружать его в состояние *самозабвения и экстаза* (греч. *ekstasis* – выход из себя).¹⁰ В этом смысле греки, и прежде всего Платон, открыли *трансцендентальный* характер красоты, но не *субъективно-трансцендентальный*, как в немецкой классической философии, а «объективно-трансцендентальный», основанный на союзе энергийной эманации красоты и ее созерцания.

Причем это *выделение* красоты и ее двойственность (созерцание-экстатичность) характерны именно для древнегреческого (и дальше европейского) понимания и именно при непосредственном целостном, *face-to-face*, восприятии человеческой красоты. Например, уже созерцательная установка *дзен-буддизма*, в которой человек есть лишь часть, и не самая главная, природы основана на равномерно-отрешенном и равно бесстрастно-медитативном созерцании *всей* природы (как в жизни, так и в искусстве), которая красива в *любой* составляющей своей естественности (Судзуки 2004, 24–39, 140–198).¹¹ Поэтому, учитывая и признавая «трагическое мироощущение» (Ницше) греков в досократическую эпоху и в целом космоцентризм античного мировоззрения, нельзя не признать, что все же для них красота как таковая *проявляется* прежде всего в красоте человека (правда, не любого, а именно свободного эллина). Поэтому все-таки прекрасная девушка онтологически более полно и, так сказать, аутентично причастна прекрасному

¹⁰ Эта целостная феноменально-идеальная неоднородность красоты в чем-то напоминает положения числа, которое также рассматривалось греками как промежуточное между идеальным и материальным, но при этом не столько объединяющее их, сколько занимающее собственное автономное место, правда, *de facto* тяготеющее все же ближе к миру идей. При этом не будем забывать, что пластическая красоты древнегреческих скульптур или храмов была математически выверена, ориентируясь на феноменальное наглядное выражение идеальной формы (как это есть, например, в геометрии).

¹¹ Кстати, созерцание красоты произведения искусства – например, в музее – приводит, по И. Канту, к «незаинтересованному удовольствию» от *прекрасного*, в отличие от пробуждающего экстатичность восприятия *возвышенного* в природе. Думаю, что эстетическое непосредственное восприятие живого человека принципиально отличается как от восприятия человека в произведениях искусства, так и от восприятия природы в любом ее состоянии. Особенности такого восприятия являются темой развиваемой нами эстетики человеческого образа, которую мы в данной статье затрагиваем лишь в небольшой мере и о которой подробнее нам уже приходилось писать (Дорофеев 2015, 142–157).

самому по себе, чем прекрасный горшок, лира или кобылица (*Гиппий Большой*, 287e–289a), а значит, она собой в существенной большей степени манифестирует и раскрывает в чувственной форме *идею* прекрасного, чем какие-либо предметы или животные, и ее восприятие приобщает этой идее принципиально иначе, чем восприятие какого-либо ладно скроенного феномена, онтологически возвышая самого воспринимающего. Иначе говоря, красота человека не относительна в мире сущего, поскольку человек, будучи изначально причастен бытию, являет ее, пусть и несколько затуманенный, абсолютный лик – сам *красивый человек предстает здесь символом*, соединяющим собой «мир горний» и «мир дольний»¹²! Именно человек во всей своей феноменальной целостности есть медиум и просвет идеальной красоты *par excellence*, поскольку именно он как разумное существо *изначально* причастен подлинному бытию мира идей, хотя частично и отчужден от него благодаря непросветленной материи, что, однако, *может* являться стимулом к максимально возможному преодолению этой отчужденности – в том числе посредством чувственно явленной и воспринимаемой красоты другого человека, преображающей, возвышающей и просветляющей самого созерцающего (круг, таким образом, замыкается).¹³

Безусловно, Платоном, и не им одним, признавался приоритет разума над чувствами, но при этом последние не отвергались и не изничтожались, а рассматривались как потенциально причастные в той или иной мере разуму, т.е. признавалась возможность и даже необходимость их *преобразования* под властью разума. Разум нес в себе у греков эстетическую, образную

¹² Такое понимание красоты в Древней Греции интересно сравнить с пониманием человека в православном христианстве, в котором святой образ человека, не говоря уже об образах Христа и Богородицы, посредством его молитвенного созерцания на иконе также способствует преображению человека, когда раскрывается всей своей обожженной феноменальностью реальность человека как *образа (icon)*, или *иконы* Бога.

¹³ В определенном смысле *воспринимающий* красоту имеет шанс более приблизиться к ее – а, значит, и своему – идеальному первообразу, чем просто *являющий* ее: если для первого такое восприятие является источником и стимулом активного развертывания потенциала своего воспоминания и экстатического выхода из себя навстречу к трансцендентному, то последний просто воплощает ее собой как природную данность. *Быть красивым* онтологически менее значимо и достойно, чем, *созерцая красоту*, само-пре-ображаться. Поэтому и в «Смерти в Венеции» главным героем является не Тадзио, а Ашенбах. Все сказанное позволяет нам несколько скорректировать привычное положение о том, что любящий (созерцающий), как испытывающий нужду и стремящийся ее преодолеть, менее совершенен, чем любимый (созерцаемый).

составляющую и потому его никак нельзя отождествлять с рассудком. Но даже учитывая это, *чувство любви (eros)*, появляющееся благодаря чувственному созерцанию красоты, является совершенно особым, уникальным, его чувственность, так сказать просветлена (бытием-богом-истиной), обращая человека не вниз, а вверх.¹⁴ Перед нами прямая *взаимосвязь зримой красоты, чувственного созерцания, экстатической любви и приобщения «горнему миру», миру идей*. Иначе говоря, чувственность может быть разной, иметь разные степени совершенства, от низшей темной до просветленной, и сам разум дуалистически не противопоставляется чувствам как таковым, а в своем высшем проявлении, умозрении, созерцает идеи как *эйдетическую, ноологическую феноменальность*.

Не будем забывать, что созерцательность являлась определяющей характеристикой всей античной культуры и, в частности, философии, и особенно большое значение она имела у Платона, в его теории интеллектуального созерцания идей, которые также представляли не как абстракции, а как открываемые *theoria*, умо-зрению, созерцанию интеллектуальной интуиции *эйдетически-визуальные* целостные образы (собственно греческие слова *eidos* и *idea* и означали «видимое», происходя от глагола «видеть»). Характерно при этом, что сам Платон не дает прямого определения идеи\эйдоса\формы, так же, как, например, не дает определения красоты и знания в конце соответственно диалогов «Гиппий Большой» и «Теэтет», т.к. приобщиться им можно лишь путем созерцания, а само слово не может их передать (как не может оно, по образному сравнению Люка Бриссона, передать созерцание красного цвета: Бриссон 2019, 147), в его силах лишь подтолкнуть, подвести, приблизить к такому усмотрению. Слово может (как, например, в иконологии Э. Панофского (2009, 27–65)) прояснить образ, но оно *никогда* не сможет его заменить, объяснить и свести к себе. Получается, что самое важное, значимое, истинное всегда начинается *после* слов, там, где они уже бессильны и должны уступить месту интеллектуальному созерцанию. Действительно, «о том, о чем нельзя говорить, о том следует молчать» – думаю, что с этим положением Витгенштейна Платон бы мог согласиться и, возможно, добавил бы: «и созерцать». Такие созерцаемые идеи\эйдосы\формы были *интеллигибельными образами*, или феноменами (в смысле гуссерлевской и шелеровской феноменологии), обладающими своей собственной *ноологической красотой*, которая манифестировала себя

¹⁴ Вспомним для сравнения, что Кант, очень критически настроенный в критике практического разума к человеческой чувственности, признавал этическую ценность лишь *чувства уважения* – но уважать можно и не видя человека, любовь же предполагает созерцание любимого, «страстное пожирание» его взглядом.

в красоте чувственной, из которой самой совершенной признавалась красота человеческая, точнее, мужская, даже юношеская, отроческая. С другой стороны, именно такая красота, и только она, могла *образ-овывать душу* (т.е. сформировать ее определенный образ, а через него – и образ феноменально-телесный), посредством своей чувственной, просветленной истиной формы возвысить ее из сферы, так сказать, «голой» чувственности до созерцания подлинного бытия.

В этой диалектической двойственности, которая характеризует именно зрение, по Платону, самое отчетливое и острое из чувств нашего тела,¹⁵ есть даже некоторое преимущество чувственного созерцания перед разумом, который «не поддается зрению» и поэтому не может возбуждать любовь к себе своими собственными образами (*Федр* 250c–e). Теория зрительного восприятия у Платона – вообще отдельная тема, чрезвычайно значимая для его онтологии и теории познания, что особенно видно по диалогу «Тимей» (Brisson 1997, 147–176). Отметим здесь лишь *онтологический* характер зрительного восприятия, поскольку глаза воспринимают *непосредственное истечение* (арогное) красоты, благодаря чему душа принимает в себя соответствующие частицы, материально-идеальные носители красоты – Платон даже, используя этимологическую связь (сейчас не важно, действительную или подстроенную под философскую теорию), что именно такие частицы (*meros*) и рожают в человеке влечение (*himeros*) (*Федр*, 251b-d; пер. А.Н. Егунова). Эти частички, по сути, и являются теми «*эйдоллами*», *образами*, которые, истекая из предмета и входя в нас, позволяют его видеть, делая само зрительное восприятие *объективным* (здесь Платон сходится с теориями Эмпедокла и Демокрита). Только Аристотель в своей «оптике» показал, что зрительное восприятие предстает не как непосредственное приобщение воспринимаемого образу воспринимающему и свет является не истечением или излучением от воспринимаемого предмета, а зрительное (как и акустическое и обонятельное) восприятие само осуществляется в некой среде-посреднике – свете, состоянии актуального прозрачного, который мы не видим, но благодаря которому только возможно собственно видимое, вос-

¹⁵ В этом со своим учителем согласен Аристотель, признающей созерцательную деятельность (*theoretike*) высшей, самодостаточной и приносящей наибольшее удовольствие, а зрительные восприятия самыми ценными и значимыми для познания, поскольку они, во-первых, ценятся ради них самих, а во-вторых, «обнаруживают много различий»; при этом Стагирит высоко ценит и слух, т.к. он вместе с памятью есть необходимое условие обучения (*Метафизика*, 980a-980b25, пер. А.В. Кубицкого; *Никомахова Этика*, 1177a15-1177b; пер. Н.В. Брагинской).

приятие цветов и предметов в целом (*О душе* 418b1–419b; пер. П.С. Попова) (подробней: Месяц 2013, 28–40).

Но если Аристотель исследует *физическую* природу восприятия, то Платон в «Федре» останавливается на *эстетико-эротической*: очевидно, что восприятие красивого, тем более любимого человека отличается от восприятия физического феномена. В этом смысле, действительно, экстатическое созерцание любимого можно рассматривать как приобщение, в том числе на соматическом уровне, идущим от его образа истечениям, которые воспринимаются не различными чувствами по отдельности (зрением – цвет, слухом – звук, обонянием – запах и т.д.), а в некой недифференцированности, слитности, целостности единой интуитивной способностью, которую можно понимать как эстетическую *common sense*, интуицию или, по Канту, особого рода вкус. (При этом, конечно, приоритет зрительного восприятия не подвергается сомнению). Как свет позволяет у Аристотеля видеть цвет, так и красивый человек позволяет у Платона направленному на него эстетическому созерцанию влюбленного *увидеть и про-зреть* открывающуюся ему в любимом и *через* него красоту как таковую, ее сущность, идею. И вот именно эта способность созерцания феномена красивого человека, вызывающая эротическую направленность к нему самого созерцающего, приводит к изменениям последнего, что мы и видим на примере Ашенбаха.

Не впадая в ханжество, здесь нельзя в самом кратком виде не затронуть тему *эротической любви* в Древней Греции (а мы говорим именно о ней, хотя любовь может быть разной, и у греков для каждой из ее разновидностей было свое наименование – *eros, philia, storge, agape*: Дорофеев 2015, 268–364). Сразу подчеркнем: во-первых, мы здесь не касаемся некоторых важных отличий понимания любви в античной и христианской культурах, о которых, например, хорошо пишет Макс Шелер (Шелер 1999, 65–115; Scheler 1963, 77–98); во-вторых, тот гомосексуальный контекст, связывающий эротическую любовь и ее возвышенный характер с мужской, даже подростковой красотой, который был важным, даже определяющим для Лукино Висконти (ведь Венеция была какое-то время в XX веке одним из центров европейского гомосексуализма) для нас не является определяющим. То, что нами говорится о красоте, созерцании, любви не привязано к полу и возрасту. Однако, конечно, мы не должны забывать или стыдливо закрывать глаза на историко-культурную специфику понимания любви в Древней Греции, тем более что она все-таки имеет мало общего с современной гомосексуальностью. И нельзя, наверное, говорить о визуальной коммуникации греков, не коснувшись роли и значения Афин.

Афины, несомненно, являются одним из тех немногих городов, которые определяют и символизируют собой развитие, специфику и величие европейской культуры. Это касается не только философии, политики, искусства, но и *визуальной эстетики*. Греки классической эпохи были в своем национальном типе действительно красивы, достаточно прочитать их описания у александрийского врача и физиогномиста Адамантия (Гиро 1994, 1). Но к этому дару средиземноморской природы и аттического климата нужно добавить еще и вошедшую у эллинов и прежде всего афинян в «образ жизни» (*bios*) и определяемую установкой «заботы о себе» (*epimeleia*) привычку «работать» над собой и своим телом в палестре. И не даром в «Пире» *открытые* занятия эллинов гимнастикой и любовью связываются друг с другом, что радикально отличает их в этом от варваров (*Пир* 182b–e). Афины, как родина демократии, в наибольшей степени воплотили образ *эстетической публичности* (в котором граждане и сам полис представляли собой единое целое), который, будучи связан с природной любознательностью и визуально-пластическим *мировоззрением*, привел к особому выделению и развитию способности визуального восприятия. А созерцать действительно было что, ведь, кроме самих афинян, полис представал во всем величии своих храмов, учреждений, стоявших на агоре в большом количестве скульптурных постаментов (например, визуализировавших славную, хотя и драматическую историю Афин в скульптурной композиции тираноубийц Гармодия и Аристогитона работы Крития и Несиота). Если Венеция ко времени действий новеллы Т. Манна уже давно утратила реальное значение политического и культурного центра, то Афины конца V – первой пол. IV вв. до н.э., несмотря на все драматические события Пелопоннесской войны, были таким центром, в котором реальная и идеальная красота выступала не в застывшей форме, а в уникальном союзе активной и созерцательной установок. И не даром Исократ в своем панегирике Афинам, наряду с превосходством в других отношениях, особо отмечает, что в этом городе много прекрасного, что выделяется разными своими достоинствами, на что стоит посмотреть и потому пребывания в нем *полезно* всем, как показывающим свои дарования, так и получающим удовольствие от созерцания красоты (Исократ 2013, 53; пер. С.В. Колобовой). Афины были тем топосом, в котором соприкосновение с повсеместно окружающей человека и возвышающей его красоты органично подталкивало к ее выражению в искусствах творения (*poiētikai*) и в слове, дар которого, по словам Исократ, так ценился и был развит в этом полисе, что мог быть назван единственным преимуществом, выделявшим человека из мира животных (Исократ 2013, 53-54; пер. С.В. Колобовой), и, добавим, сравнимым только с даром созерцания.

4.

Итак, вспомним речь Павсания из «Пира»: Эрот небесной Афродиты признается только в отношении мужского начала, в частности, юношей, тех «у кого разум появляется обычно с первым пушком» (*Пир*, 181d; пер. С.К.Апта). Очень важно, что здесь четко противопоставляется установка на *обладание* телом, характерная для пошлого Эрота, установке на стремление к совершенствованию и добродетели посредством имеющей эротические основания «благородной дружбы», выражающейся в том числе в *созерцании* как духовной, так и телесной красоты (*Пир*, 183e–185c). Красота телесная, чувственная обладает ценностью не сама по себе, а как выражающая, манифестирующая в себе красоту внутреннюю, а их связь (до некоторого периода, скажем, до второй половины V в. до н.э., времени Сократа, бывшая несомненной) раскрывает такого человека во всей выразительности *калякогатии*. Как не всякий Эрот прекрасен, а таков лишь тот, «который побуждает прекрасно любить» (*Пир* 181; пер. С.К.Апта), так и не всякая «красота» (скажем, соответствующая неким формальным критериям или искусственно смоделированная), является подлинной красотой, а лишь та, которая, с одной стороны, выражает и манифестирует собой красоту «идеальную», внутреннюю, духовную, а с другой стороны, которая собой, стремлением созерцать ее (а не только обладать ей) совершенствует любящего.

Вот это мы хотели бы подчеркнуть особо: *любовь может быть полноценной в одном лишь созерцании любимого\любимой*. Мир взгляда может быть не менее богат, чем мир слова, а в ряде случаев он может воплотить собой и то, что не улавливает, не схватывает язык, поэтому его не просто, подчас невозможно и иногда просто не нужно стремиться адекватно описать: любое описание великого полотна, леонардовой Мадонны или «Троицы» Рублева (имея ввиду в том числе и ее о. П. Флоренский сказал, что «*Бог не доказуется, а показуется*»), пасует перед его созерцанием и никогда не сможет его заменить (хотя, конечно, не является бесполезным). Что же говорить о непосредственно воспринимаемом человеке! Вся полнота чувства любви может быть пережита, испытана, осуществлена в одном лишь созерцании явленной красоты, без стремления к ее обладанию, и даже без стремления к ответной, взаимной любви, даже без языковой коммуникации с любимым. *Vita contemplativa* не следует сводить лишь к интеллектуальной интуиции, такая жизнь, даже без слов, в одной лишь визуальной, созерцательной коммуникации с любимым человеком (или, хотя уже несколько иначе, с любимой картиной и природой) может сполна воплощать личностные отношения. Правда, поскольку такие отношения лишены формализации и схематизации, свойственные вербальному общению, их смысл становится

очевидным только тем, у кого был соответствующий созерцательно-эротический опыт. Любовь человека, который требует, даже *агрессивно* добивается взаимности, по определению эгоцентрична, склонна к эгоизму, т.е. думает больше о себе, своем удовлетворении, стремясь к обладанию – все это характерно для пошлого Эроса. Бескорыстная, непрагматичная любовь к Другому, предстает как «созерцательное незаинтересованное удовольствие», в котором эстетическая составляющая неотделима от эротической, хотя, безусловно, отнюдь не отрицает ни языковой, ни телесный контакт. Именно такая любовь к Другому парадоксальным образом оборачивается подлинной «любовью к самому себе», «само-любием» (нем. *Selbstliebe*), не имеющей ничего общего с эгоизмом, «себялюбием», (нем. *Eigenliebe*), поскольку подвигает любящего к изменению себя и самосовершенствованию.¹⁶ Любовь, таким образом, обладает ценностью и значимостью сама по себе, вне зависимости от того, получила ли она признание или нет, знает ли о ней любимый\любимая или нет, говорили ли с ней\ним или нет: опыт любви, даже неразделенной, даже неузнанной не может быть ничем заменен, поскольку благодаря ему разворачиваются духовные силы любящего. И не случайно Гете говорил: «Если я люблю, что тебе за дело?».

Созерцательно-пластичный характер бытия древних греков органично позволяет говорить о *эротизме визуальной коммуникации*,¹⁷ опыт которой и развивает Томас Манн в «Смерти в Венеции». Но нельзя не указать и на одну принципиальную апорию, делающую построенные на такой коммуникации отношения совершенно особыми. Ведь если эрос предполагает *стремление* к любимому, вплоть до единения с ним, то визуальное созерцание предполагает, в качестве условия своего осуществления, *дистанцированность* от созерцаемого, которое предстоит созерцающему в своей феноменальной данности. Казалось бы, эти две характеристики отрицают друг друга, но в Ашенбахе они каким-то странным образом объединились. «Нет отношений страннее и щекотливее, чем отношения людей, знающих друг друга только зрительно ...Беспокойство, чрезмерное любопытство витает

¹⁶ Впрочем, еще Аристотель реабилитировал подлинное «себялюбие» (*philaytoi*), показав, что оно может иметь положительный смысл, более того, «добродетельному надлежит быть себялюбом» (*Никомахова этика* 169a13–14; пер. Н.В. Брагинской).

¹⁷ Хотя эротизм, автономный от телесной, соматической составляющей, может быть и иным, например, нарративным; но для того, чтобы это было возможно, скажем, в форме романа в письмах, культура должна быть ориентирована иметь высокую ценность письменного слова, чего не было в Древней Греции – только тогда будет возможен, например, эпистолярный роман Цветаевой и Рильке, так никогда и не увидевших друг друга.

между ними, истерия неудовлетворенной, противоестественно¹⁸ подавленной потребности в общении, во взаимопонимании, но прежде всего нечто вроде взволнованного уважения. Ибо человек любит и уважает другого, куда не может судить о нем, и любовная тоска – следствие недостаточности знания» (Манн 1960, 499; пер. Н.Ман). Визуальный *контакт* между Ашенбахом и Тадзио случился уже при их первой встрече, в гостиной за ужином: «По какой-то причине он (Тадзио – Д.Д.) оглянулся, прежде чем скрыться за дверью, и его необычные, сумеречно-серые глаза встретились со взглядом Ашенбаха» (Манн 1960, 474), и в дальнейшем несколько раз повторялся. Можно сказать, что это было началом их отмеченного взаимностью *визуально-эротического романа*. При этом, встреча их взглядов, собственно двусторонняя визуальная коммуникация, у самого Т. Манна случается намного реже (это было, как пишет автор, «иногда»: Манн 1960, 499), чем в фильме Висконти. В основном в новелле мы имеем *одностороннюю* созерцательную активность Ашенбаха, ведь, в полном соответствии с древнегреческой «философией любви», любящий более нуждается в любимом, чем наоборот, поэтому он и более активен, даже если это активность и только на уровне взгляда.

Впрочем, Ашенбах не ограничивается лишь созерцанием любимого Тадзио: эрос толкает его к *внешним* изменениям, он молодится, меняет стиль одежды, больше времени тратит на свой туалет, часто ходит к парикмахеру – короче, его образ претерпевает кардинальное изменение, почтенный немецкий интеллектual исчез, перед нами предстал уже совсем другой, находящийся под властью влечения Эроса и желающий визуально нравиться своему юному возлюбленному человек. «Перед лицом сладостной юности ему в этом состоянии сделалось противно собственное тело; глядя на свои седины, на свои заострившиеся черты, он чувствовал стыд и безнадежность. Его тянуло к физическому освежению и обновлению» (Манн 1960, 520). Нельзя не отметить, что в фильме Висконти, еще больше, чем у Томаса Манна, поход к парикмахеру выставляет Ашенбаха смешным с его искусственной молоджавостью, таким же, каким был встретившийся ему при приезде в Венецию молодящийся старик, вызвавший у него, еще не знавшего вкуса Эроса и не поддавшегося его власти, эстетическую усмешку и пренебрежение. И вот Ашенбах и одеваться стал так же: красный галстук,

¹⁸ Важно отметить, что сам Т. Манн отмечал «патологичность сюжета» своего рассказа, признавая, что патологичность, некая болезненность всегда возбуждала в нем живейший интерес, который, однако, носил у него не натуралистический, а духовный характер (Манн 1960а, 42–430).

пестрое платье и т.п.¹⁹ Действительно, это выглядит нелепо, но нужно, учитывая характер визуальной коммуникации, понимать, что любящий не только стремился созерцать красоту, но и *быть ее достойным* в своем образе (конечно, в соответствии со своим пониманием этой «достойности»), на который также направлялся взгляд второй стороны этих визуально-эротических отношений.

Итак, в полном соответствии с древнегреческой моделью понимания эроса (по которой любовь есть процесс изменения-совершенствования любящего, но не любимого, и потому он ближе к Богу, чем тот, кто вызывает чувства любви), этот роман нам открывается преимущественно с одной стороны, стороны созерцающего красоту и изменяющегося под ее влиянием, стороны Ашенбаха. О самом Тадзио мы узнаем лишь постольку, поскольку на него направлен взгляд немецкого писателя, он всегда отвечающая, реагирующая сторона. Ведь он, вестник, символ и живой представитель божественной красоты, непонятно как попавшей к нам, явно воспринимался как представитель иного, высшего мира, «существо обособленное, ни с чем и ни с кем не связанное» (Манн 1960, 526), и ему не суждено быть с нами долго – уж слишком велико не соответствие между ними. И не случайно Ашенбах неоднократно отмечает *болезненность красоты* Тадзио, коррелирующую в этом с болезненностью очарования Венеции, что предполагает его недолгую жизнь. В этом он в чем-то напоминает Маленького принца Экзюпери, которого занесло на Землю лишь на короткий миг. Эта *инаковость* и в то же время *естественность* красоты Тадзио не позволяет сравнивать его с тем юношей-неженкой, «выросшего не на ясном солнце, а в густой тени» и «прибегающего к искусственным прикрасам и уборам за недостатком собственной красоты», любовь к которому порицал Сократ; а ведь именно молодых людей с таким изнеженным телом и отношением к себе выбирает человек, «непременно стремящийся к удовольствию, а не к благу» (*Федр* 239c–d; пер. А. Н. Егунова). Ашенбах к таким людям также не относится, ведь это не он выбирал Тадзио, а, скажем так, Эрот выбрал его, и немецкий писатель жаждет не обладать телом, а лишь созерцать любимый образ, получая

¹⁹ Значимость этого эпизода подчеркивает сам Томас Манн, когда хвалит иллюстратора своего рассказа, Вольфонга Борка, за его проницательность в выборе именно этого сюжета для рисунка: (Манн 1960а, 43); кстати, и на рекламных плакатах фильма Висконти чаще всего изображается этот несколько комичный образ Ашенбаха. Любопытно, что эстетический образ Ашенбаха здесь во многом соответствует тому образу гомосексуалиста, который вызывал насмешку начиная уже с античности (Фуко 2004, 29–32).

лишь от этого всю полноту возвышающего его эстетико-эротического удовольствия (ведь удовольствие удовольствию рознь).

Однако Томас Манн указывает, что и Тадзио чувствует, что между ним и пожилым, известным в Европе писателем установилась и развивается какая-то таинственная визуально-личностная связь, настолько личностная face-to-face, что в нее никто не может быть посвящен; но конкретно *что* он думает об этом читатель не знает. Да и думает ли вообще, ведь это чувство, возможно, только ощущается Тадзио, лишь в самой малой степени доходя до рубежа сознания, как не осознается им его собственная божественная красота. Возможно, сознание своей божественной красоты уже не позволило бы Тадзио являть ее столь непосредственно, лишило бы ее той естественности, которая возносит созерцающего ее в «мир горний», в мир идей (кстати, и у древних греков красота не психологизируется и не интериоризируется, представляя собой открытый для созерцания визуально-пластический образ, и в этом ее «объективизм» и онтологизм, подчас оцениваемый как «холодно-отрешенный» и даже «безличный»).

Но все же в *процессе* такой визуальной коммуникации непроизвольно менялся и сам образ Тадзио, и это говорит, что и он был подвластен влиянию этого чувства. Когда их взгляды встречались, «оба они в этот миг были глубоко серьезны. Умное достойное лицо старшего ничем не выдавало внутреннего волнения; но в глазах Тадзио была пытливость, задумчивый вопрос, его походка становилась нерешительной, он смотрел в землю, потом снова подымал глаза, и когда уже удалялся, казалось, что только воспитанность не позволяет ему оглянуться» (Манн 1960, 499-500). Впрочем, однажды, когда Ашенбах не был подготовлен к встрече и у него не было времени закрепить на своем лице пристойную маску почтенного достоинства, его лицо так откровенно выразило радость, счастливый испуг, восхищение при встрече взглядов, что Тадзио ответил улыбкой Нарцисса («губы его медленно раскрылись, и он улыбнулся доверчивой, говорящей, пленительной и откровенной улыбкой» (Манн 1960, 500), и эта улыбка, несомненно, показывает, что он знал о возникшем между ними чувстве, как знал и о отношении к себя со стороны стареющей знаменитости. Такая улыбка говорила больше, чем любые слова.

Зато Ашенбах как раз живет опытом самосознания всех перипетий развития своего визуального романа, меняющего его *на глазах*. Томас Манн дает художественную феноменологию любящего созерцающего сознания и эстетическую эволюцию образа любящего. Писатель не сразу признается себе в том, что с ним происходит, но, привыкший к строгой и честной интроспективной установке на саморефлексию, он не может не отмечать тех

изменений, которые происходят в нем благодаря созерцанию красоты и развертыванию под ее влиянием эротической энергии. Впрочем, сперва он оценивает увиденную, изумившую и даже испугавшую его богоподобную, сравнимую с головой Эрота в «желтоватом мерцании паросского мрамора», несколько отстраненно и отрешенно, «с тем профессионально холодным одобрением, в которое художник перед лицом совершенного творения рядит иногда свою взволнованность, свой восторг» (Манн 1960, 477). Но властное действо созерцаемой красоты, уже оставившей в нем свое семя, неотвратно наращивало свой ход. Скорей всего, именно благодаря ему Ашенбах все-таки остается в Венеции, хотя сперва, видимо, стараясь бежать от неизвестного и показавшегося ему опасным чувства, решает покинуть этот город. Увидев Тадзио на пляже, где красота его тела, походки, гордой и неторопливой, всего его образа раскрылись с еще большей очевидностью, стареющий писатель уже не мог не понимать, в чем причина счастья, которое он испытывал, обращая к юноше свой взор. Что бы он ни делал, он помнил о присутствии Тадзио и, по сравнению с бескорыстным и отстраненным, но в то же время полным личностного эротизма созерцанием его красоты, все остальные дела, столь важные для него прежде, теряли смысл. Возможно, и искусство слова, благодаря которому он обрел свою заслуженную славу, вся его предшествующая жизнь меркли перед тем страстно переживаемым смыслом, который он обретал в опыте созерцания неведанной и невиданной им с такой откровенностью красоты. Это было непросто, болезненно пережить, и, как пишет Т. Манн, «сердце его разрывалось» (Манн 1960, 486). И Ашенбах, поняв, что ничего не может сделать с этим чувством, вызывающим, когда он видел Тадзио, «буйное волнение крови, радость, душевную боль», «замолк перед правдой его сердца» (Манн 1960, 488), и покорно отдался его порывам, радуясь возможности много, «почти постоянно» (Манн 1960, 490) созерцать предмет своего «незаинтересованного удовольствия». Со временем экстатичная составляющая его сознания, сердца, самого существования лишь увеличивалась, как увеличивалась и его ставшая почти физически ощущаемой зависимостью потребность постоянно созерцать Тадзио. И даже узнав о эпидемии азиатской холеры и прямой опасности смерти, находящийся в любовном экстазе Ашенбах не захотел ни вернуться в себя, т.е. в свою старую рассудочную, трезво упорядоченную и четко выстроенную жизни, ни предупредить об угрозе Тадзио с его семьей – ведь это означало расставание. Любовь, таким образом, здесь оказалась сильнее и важнее жизни со смертью.

Можно сказать, что созерцание здесь вытеснило и даже заменило нарративное, языковое начало, и даже, как мы помним, услышанные звуки голоса

связывалось не с языковыми значениями, а с музыкой, наиболее свободным от вербальной сферы проявлением Духа. С другой стороны, то удивление, восторг, волнение, даже страх, чувства, которые, слившись, были вызваны в первую очередь лицезрением «богоподобного лица и совершенного тела» (Манн 1960, 494), вводили Ашенбаха в состояние экстаза, полного жизненной энергии, побуждавшей *разродиться* в активной творческой деятельности. И если ранее он относился к писательству как работе и долгу, то теперь он творил, вдохновленный эротическим порывом: «Блаженство слова никогда не было ему сладостнее, никогда он так ясно не ощущал, что Эрот присутствует в слове, как в эти опасно драгоценные часы, когда он, под тентом, за некрашенным столом, видя перед собой своего идола, слыша музыку его голоса, формировал по образцу красоты Тадзио свою прозу ...Странные часы! Странно изматывающие усилия! На редкость плодотворное общение духа и тела!» (Манн 1960, 495).

Найти соответствие этим строкам Томаса Манна в диалогах Платона не составит труда, тем более, что и сам немецкий писатель очень близко к тексту пересказывает речь Сократа, в которой тот поучал Федра о тоске по совершенству и добродетели, о страстном возбуждении от чувственно явленной красоты, созерцание которой ведет, толкает, тащит к истине, духу, богу и т.д. Давайте вспомним, что у Платона красота отдельного человека – это не итог, не конец пути, а лишь начальный этап, поскольку такая чувственная телесная красота конкретного человека подвигает к человеческой красоте в целом, затем обращает созерцающего ее к красоте души, после подойдет к красоте нравов, обычаев, знания и наук и лишь после поднимется к вечной идее красоты самой по себе, которая есть «всегда в самом себе единообразное» – но толчок, подымающий к этим вершинам, дает именно «правильная любовь» к конкретному человеку (*Пир* 210–211e). Более того, можно предположить, что все эти последовательные этапы восхождения к идее красоты могут осуществляться в опыте созерцания именно красоты человека, через интуитивный экстаз, вызванный конкретным лицом и телом человека, эротическое любование которым развивает в этом направлении самого созерцающего, разрешая его от духовного бремени в любовном стремлении к Благу (чем и является любовь *par excellence*, в строгом и собственном смысле слова) и обретении им своей доли бессмертия (*Пир* 206–209d). Как известно, Сократ-повитуха способствовал разрешению от бремени своей диалектикой (неотделимой, впрочем, от самого образа философа), но к этому же можно прийти, возможно и с более выразительными результатами, касающимися целостного преображения, и через эстетическо-эротическое созерцание человеческой красоты. Поэтому, пишет Платон,

красота божественного лица и всего тела, как некая «идея тела», вызывает у созерцающего ее страх, трепет и затем благоговение (*Федр* 250e–251a) – ведь через нее ему открывается еще более высшее и совершенное, что уже проглядывает и что он уже предчувствует, даже *пред-зрит*, хотя может и мало понимать это. Ашенбах разрешился от того духовного бремени, о котором Диотима рассказывала Сократа, как в своем последнем сочинении, видимо, лучшем из всего, что им было написано, так – и это, возможно, самое главное – в собственном преображении.

Иначе говоря, созерцаемая человеческая красота это и первая точка, в которой это красота *только этого* человека, и последняя, когда *через нее* раскрывается уже идея красоты самой по себе. И важно, что все эти этапы восхождения, хотя и отличаются по месту на иерархической лестнице по отношению к Единому (Бытию, Богу, Красоте), но не отделены друг от друга жестким рубиконом. Так, более низшая форма явленности красоты в конкретном индивидуальном человеке уже несет в себе, имплицитно, красоту как таковую. Таким образом, частное и общее здесь не противостоят друг другу, как в формальной логике, а взаимосоотнесены. Правда, эта соотнесенность характеризует именно отношение низшей формы к высшей – последняя по отношению к первой обладает самодостаточной автономностью, и это специфически античный подход. Философия любви Платона, как и любое подлинное искусство, есть процесс *преображения феноменальной чувственности* от ощущения к созерцанию, от низшей к высшей, от животной – к человеческой, от человеческой – к божественной, от единичной – к общей, подводя вдохновенную эстетико-эротическую интуицию к самым границам трансцендентного (подробней о философии любви Платона: Ferrari 1992, 248–273). И для нас очень важно подчеркнуть, что конкретный чувственный образ, если он являет собой красоту, как это есть в случае с Тадзио, уже не ограничен единичной частностью, а, оставаясь индивидуальным, раскрывает в себе и собой общее, т.е. в нашем случае красоту как таковую, бытие, Благо, Бога. И недаром Гегель, говоря о классической древнегреческой скульптуре, которая наиболее полно и выразительно представила античное понимание красоты, характеризовал ее как «субстанциальную индивидуальность» (Гегель 2001, 95–97). Кстати, Томас Манн при описании Тадзио неоднократно использует указание на греческую скульптуру (Манн 1960, 473, 477, 492, 500).

Созерцание инаковости такой божественной красоты имеет, видимо, свой предел, которого и достиг Ашенбах. Смерть явилась здесь следствием предельно развернувшихся для человека, благодаря эротизму визуальной коммуникации, таинственных, трансцендентных горних далей, уже не

предназначенных для нашего, дольного мира (есть, видимо, *мера* открытости красоты, истины, Бога, преодолевая которую человек оказывается несовместим с жизнью в *этом* мире). Ашенбах встал на путь изменения, встретившись взглядом с неизвестным в Мюнхене, он стал меняться, увидев Тадзио в Венеции и вступив с ним в визуальные отношения, и он умер, созерцая красоту подростка на фоне красоты моря, увидев за миг до этого, как «бледный и стройный психагог издали шлет ему улыбку, кивает ему, сняв руку с бедра, указывает ею вдаль и уносится в роковое необозримое пространство» (Манн 1960, 526), отправившись вслед за ним в неведанный путь, навеянный, возможно, образами Афин и Платона.

Источники

- Аристотель (1976) *Метафизика, Сочинения в четырех томах*. Т.1. Пер. А.В.Кубицкого. Ред. В.Ф.Асмус. Москва, 63–369.
- Аристотель (1976а) *О душе, Сочинения в четырех томах*. Т.1. Пер. П.С. Попова. Ред. В.Ф.Асмус. Москва, 369–451
- Аристотель (1983) *Никомахова этика, Сочинения в четырех томах*. Т.4. Пер.В.П.Брагинская. Ред. А.И.Доватур. Москва, 53–295.
- Исократ, (2013) *Панегирик, Речи. Письма; Малые аттические ораторы. Речи*. Ред. Э.Д. Фролов. Пер. К.М. Колобовой. Москва, 46–81.
- Манн, Т. (1960) *Смерть в Венеции, Собрание сочинений в 10 томах*. Т.7. Пер. Н. Ман, Москва, 448–526.
- Манн, Т. (1960а) *Предисловие к панке с рисунками, Собрание сочинений в 10 томах*. Т.9. Пер. Е. Закс. Москва, 42–45.
- Платон (1968) *Апология Сократа. Собрание сочинений в трех томах*. Том 1., пер. В.С.Соловьева. Под ред. А.Ф.Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва: 81-133.
- Платон (1968а) *Гиппий Большой. Собрание сочинений в трех томах*. Том 1., пер. А.В. Болдырева. Под ред. А.Ф.Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва, 149–187.
- Платон (1968б) *Ион. Собрание сочинений в трех томах*. Том 1., пер. Я.М. Боровского. Под ред. А.Ф.Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва, 131–149.
- Платон (1970) *Федр. Собрание сочинений в трех томах*. Том 2., пер. А.Н. Егунова. Под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва, 413–495.
- Платон (1970а) *Пир. Собрание сочинений в трех томах*. Том 2., пер. С.К. Апта. Под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва, 95–157.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абилова, Ф.А. (2016) «Топос Венеции в новеллах Т. Манна и Д.Дю Марье», *Вестник Пермского университета* 2(34), 120–126.
- Бернсон, Б. (1965) *Живописцы итальянского Возрождения*. Москва.
- Бриссон, Л. (2019) *Платон. Писатель, который изобрел философию*. Москва.
- Гегель, Г.В.Ф. (2001) *Лекции по эстетике*. Т.2. Санкт-Петербург.
- Гиро, П. (1994) *Частная и общественная жизнь греков*. Москва.

- Дорофеев, Д.Ю. (2015) «Эстетика человеческого образа в жизни и иконография античных философов в искусстве», *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 9.1, 142–157.
- Дорофеев, Д.Ю. (2015a) *Личность и коммуникации. Антропология устного и письменного слова в античной культуре*. Санкт-Петербург.
- Дорофеев, Д.Ю. (2019) *Макс Шелер*. Санкт-Петербург.
- Месяц, С.В. (2013) «Аристотель о природе цвета», *Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина* 1.2, 28–40.
- Москвина, Е.В. (2017) «Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в “Смерти в Венеции” Томаса Манна и Лукино Висконти», *Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского* 6, 199–208.
- Ницше, Ф. (1990) *Рождение трагедии из духа музыки*, Сочинения в двух томах. Т.1. Москва, 47–158.
- Ницше, Ф. (1990a) *Esse Ното. Как становятся сами собой*, Сочинения в двух томах. Т.2. Москва, 693–770.
- Судзуки, Д.Т. (2004) *Дзен-буддизм в японской культуре*. Санкт-Петербург.
- Панофский, Э. (2009) *Этюды по иконологии*. Санкт-Петербург.
- Пукшанский, Б.Я. (2016) «О роли просвещения в современном образовании», *Записки горного института* 221, 766–772.
- Трушина, М.А. (2018) «Платон и необходимость визуализации», *Вестник РХГА* 19.3, 24–31.
- Ямпольский, М.Б. (2019) *Изображение. Курс лекций*. Москва.
- Фуко, М. (2004) *История сексуальности. Т.2. Использование удовольствий*. Москва.
- Шелер, М. (1994) *Феноменология и теория познания*, Избранные произведения. Москва, 195–259.
- Шелер, М. (1999) *Ресентимент в структуре моралей*. Санкт-Петербург.

REFERENCES

In Russian:

- Abilova F.A. Topos Venetsija v novellakh T. Manna I D. Marie, *Vestnik Permskogo universiteta*. 2016. Vyp. 2(34), 120-126.
- Aristotel', (1976) *Metafizika, Sochineniya v chetyrekh tomakh*. T.1. Per. A.V. Kubitskiyб Red. V.F.Asmus. Moskva: 63-369.
- Aristotel', (1976) *O dushe, Sochineniya v chetyrekh tomakh*. T.1. Per. P.S. Popovaб Red. V.F.Asmus. Moskva: 369-451.
- Aristotel', (1983) *Nikomakhova etika, Sochineniya v chetyrekh tomakh*. T.4. Per.V.P.Braginskaya. Red. A.I.Dovatur. Moskva: 53-295.
- Bernson, B. (1965) *ZHivopistsy ital'yanskogo Vozrozhdeniya*. M.: Iskusstvo.
- Brisson, L. (1997) Plato's theory of sense perception in the Timaeus: How it work and what it mean? *Proceeding of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy*. 13, ed. G.M. Gurtler: 147-176
- Brisson, L. (2019) *Platon. Pisatel', kotoryy izobrel filosofiyu*. M.: Rosebud.
- Dorofeev, D.YU. (2015) Estetika chelovecheskogo obraza v zhizni i ikonografiya antichnykh filosofov v iskusstve, *ΣΧΟΛΗ (Scholē). Filosofskoye antikovedeniye i klassicheskaya traditsiya*, t.9., Vyp. 1, 142-15

- Dorofeev, D.Yu. (2015a) *Lichnost i kommunikatsii. Antropologiya ushnogo i pismennogo slova i antichnoy culture*. SPb: PHGA
- Dorofeev, D.Yu. (2019) *Maks Sheler*. Saint-Petersburg: Nauka
- Ferrari, G.R.F. (1992) *Platonic Love, Cambridge Companion to Plato*. Ed. Kraut R. Cambridge University Press: 248-273.
- Fuko, M. (2004) *Istoriya seksual'nosti. T.2. Ispolzovaniye udovol'stviy*. M.: Akademicheskiiy projekt.
- Gegel', G.V.F. (2001) *Lektsii po estetike*. T.2. SPb.: Nauka.
- Giro, P. (1994) *CHastnaya i obshchestvennaya zhizn' grekov*. M.: Ladomir.
- Isokrat, (2013) *Panegirik*, Rechi. Pis'ma; Malye atticheskiye oratory. Rechi. Red. E.D. Frolov. Per. K.M. Kolobovoy. M.: Ladomir, 46-81.
- Mann, T. (1960) *Smert' v Venetsii, Sobraniye sochineniy v 10 tomakh*. T.7. Per. N.Man, M.: KHudozhestvennaya literatura: 448-526.
- Mann, T. (1960a) *Predisloviye k papke s risunkami, Sobraniye sochineniy v 10 tomakh*. T.9. Per. E.Zaks. M.: KHudozhestvennaya literatura: 42-45.
- Mesyats, S.V. (2013) Aristotel o prirode sveta, *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina*. №1(t. 2), Saint-Petersburg, 28-40.
- Moskvina, E.V. (2017) Dionisijskaya i apollonicheskaya zvykovaya paptitura v «Smerti v Vehetsii» Tomosa Manna i Lucino Viskonti, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, №6, 199-208
- Nitsshe, F. (1990) *Rozhdeniye tragedii iz dukha muzyki*, Sochineniya v dvukh tomakh. T.1. M.: Mysl': 47-158.
- Nitsshe, F. (1990a) *Esse Homo. Kak stanoviyatsya sami soboy*, Sochineniya v dvukh tomakh. T.2. M.: Mysl': 693-770.
- Panofskiy, E. (2009) *Etyudy po ikonologii*. SPb: Azbuka-klassika.
- Platon, (1968) *Apologiya Sokrata. Sobraniye sochineniy v trekh tomakh*. Tom 1., per. V.S.Solov'yeva. Pod red. A.F.Loseva i V.F. Asmusa. Moskva: 81-133.
- Platon, (1968a) *Gippiy Bol'shiy. Sobraniye sochineniy v trekh tomakh*. Tom 1., per. A.V. Boldyreva. Pod red. A.F.Loseva i V.F. Asmusa. Moskva: 149-187.
- Platon, (1968b) *Ion. Sobraniye sochineniy v trekh tomakh*. Tom 1., per. YA.M. Borovskogo. Pod red. A.F.Loseva i V.F. Asmusa. Moskva: 131-149.
- Platon, (1970) *Fedr. Sobraniye sochineniy v trekh tomakh*. Tom 2., per. A.N.Egunova. Pod red. A.F.Loseva i V.F. Asmusa. Moskva: 413-495.
- Platon, (1970) *Pir. Sobraniye sochineniy v trekh tomakh*. Tom 2., per. S.K. Apta Pod red. A.F.Loseva i V.F. Asmusa. Moskva: 95-157
- Pukscanskij, B.Ja. (2016) O roli prosveshcheniya v sovremennom obrazovanii, *Zapiski gornogo instituta*. T.221, SPb, 766-772.
- Trushina, M.A. (2018) Platon i neobhodimost vizualizatsii, *Vestnik RHGA*. T.19 (3), SPb, 24-31
- Scheler, M. (1963) *Liebe und Erkenntnis*, Gesammelte Werke. Bd.VI. Bern, Bonn: 77-98.
- Sheler, M. (1994) *Fenomenologiya i teoriya poznaniya*, Izbrannyye proizvedeniya. M.: 195-259.
- Sheler, M. (1999) *Resentiment v strukture moraley*. SPb.: Nauka
- Sudzuki, D.T. (2004) *Dzen-buddizm v yaponskoy kul'ture*. SPb: TRIADA
- Yampolskij M.B. *Izobrazhenie. Kurs lektsiy*. Moscow: NLO, 2019.