

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология дайджест

4 (87)
2018

МОСКВА
2018

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «**Теория и история культуры**»
Центр гуманитарных научно-информационных исследований
Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
О.В. Кулешова – кандидат филологических наук,
зам. председателя,
Г.В. Хлебников – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

О.В. Кулешова – кандидат филологических наук,
главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Т.Н. Гончарова, Т.А. Фетисова
Редактор-составитель выпуска –
кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*
Ответственный за выпуск – *Т.Н. Гончарова*

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: О.В. Кулешова, гл. ред., и др. – М., 2018. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2018. – № 4 (87) / Ред.-сост. вып. О.В. Кулешова. – 224 с.

ISSN 2073-5588

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.
Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2018

Russian academy of sciences
Institute of scientific information for social sciences

CULTUROLOGY

Digest

2018 N 4 (87)

Published since 1992
4 Issues per year

Moscow
2018

УДК 008
ББК 71.0
К 90

«*Theory and history of culture*» series
Centre of humanitarian scientific and informational research
Department of culturology

Editor soviet of series:

Lev Skvortsov – PhD chairman,
Olga Kuleshova – candidate of philology, Vice-Chairman,
Grigoriy Khlebnikov – candidate of philosophy,
Svetlana Levit – candidate of philosophy,
Yuriy Cherny – candidate of philosophy

Editors:

Olga Kuleshova – candidate of philology, chief editor,
Ernest Zhuk – Deputy editor,
Svetlana Levit – candidate of philosophy,
Tayana Goncharova, Tatyana Fetisova

Editor-compiler of the issue
candidate of philology *Olga Kuleshova*

Responsible for the release
Tayana Goncharova

К 90

Culturology: Digest / RAN. INION. Centre of humanitarian scientific and informational research, Department of culturology; Editors: Olga Kuleshova, editor in chief and others. – M., 2018. – («Theory and history of culture» series / Editorial board: Lev Skvortsov, Chairman and others). – 2018. – N 4 (87) / Editor-compiler of the issue Olga Kuleshova. – 224 p.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>И.И. Ремезова.</i> Милосердие как социокультурный феномен	11
--	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Ориентализм в европейской моде. Восток приходит к Западу	25
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>О.В. Кулешова.</i> Духовный мир ушедшей России в произведениях писателей-эмигрантов	29
<i>С.А. Гудимова.</i> Поэзия рождена мифом	42
<i>В.С. Бочаров.</i> Особенности советского литературного андеграунда ..	54

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>С.А. Гудимова.</i> Музыкальное пространство барокко.....	57
<i>Т.Г. Аниконова.</i> Театрализованное представление в контексте культуры	70
<i>Е.О. Графова.</i> Театральное искусство конца XIX – начала XX века в контексте культурологических процессов ар-нуво в России.....	73
<i>О.С. Давыдова.</i> Индивидуальный универсум: Сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна	79

КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Л.К. Круглова. Античный тип культуры.....</i>	83
<i>Раннее Средневековье. Через «темные века» к империи Карла Великого</i>	88

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>О.Г. Кирьянова. Пещерные храмы и монастыри России: Историко- культурный потенциал</i>	91
--	----

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>А.А. Войцехович. Ритуальная идеация подарка в современном Китае.....</i>	99
<i>С.В. Заграевский. Методологические проблемы изучения канона, символики пропорций в православной храмовой архитектуре. Символические толкования</i>	106
<i>С.А. Зуйкова, И.В. Привалов. Значение пояса и платка в русском традиционном костюме: Христианская символика и народное осмысление</i>	111

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко. Боги уходят</i>	116
<i>Константин Душенко. Бойся равнодушных!.....</i>	120
<i>Константин Душенко. Взять глыбу мрамора и отсечь от нее все лишнее</i>	124
<i>Константин Душенко. Будь готов! – Всегда готов!.....</i>	128
<i>Константин Душенко. В этой гипотезе я не нуждался.....</i>	132
<i>Константин Душенко. Древнейшая в мире профессия</i>	138
<i>Константин Душенко. Доказывай, что ты не верблюд</i>	144
<i>Константин Душенко. Искусство требует жертв.....</i>	151

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Роза Ляст. Международный женский день... в Древнем Риме.....</i>	155
---	-----

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.С. Клименко.</i> «Чайлдфри» и «Яжемать» как биполярные категории современной фемининности	161
<i>О.Б. Леонтьева.</i> 1917 год в восприятии российской интеллигенции	163
<i>М.С. Новашина.</i> Концепция воспитания чувства патриотизма у студентов США	166

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>Павел Кузнецов.</i> Русский эстет – первая попытка: Писатели и помещики	169
---	-----

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Т.В. Долгова.</i> Традиции и культура питания современных итальянцев как аспект межкультурной коммуникации	174
<i>З.А. Медведева, О.Э. Васькина.</i> Регламентация питания в среде русского крестьянства в конце XIV – начале XX века	177
<i>Советская Россия. От революции до нэпа</i>	180

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Агрессивное поведение в интернет-коммуникации. Обзор</i>	185
<i>О.А. Васиярова.</i> «Шинель»: Авангардная киноверсия классического текста	198
<i>Н.А. Захарченко.</i> Принцип сериальности как способ организации современного телевизионного контента	201

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

<i>О.В. Шлыкова.</i> Цифрогенез: Перевороты электронной культуры. Исторические повороты культуры	205
---	-----

КОНФЕРЕНЦИИ

<i>О.А. Лавренова.</i> IV Международная конференция «География искусства». Обзор	208
--	-----

CONTENTS

PHILOSOPHY OF CULTURE

<i>I.I. Remezova. Charity as a sociocultural phenomenon.....</i>	<i>11</i>
--	-----------

HISTORY OF WORLD CULTURE

<i>Orientalism in European fashion. East comes to the West</i>	<i>25</i>
--	-----------

THEORY AND HISTORY OF VERBAL FORMS IN ARTISTIC CULTURE

<i>O.V. Kuleshova. The spiritual world of the past Russia in the works of emigrant writers.....</i>	<i>29</i>
<i>S.A. Gudimova. Poetry is born of a myth.....</i>	<i>42</i>
<i>V.S. Bocharov. Features of the Soviet literary underground.....</i>	<i>54</i>

THEORY AND HISTORY OF SPACE-TEMPORAL FORMS OF ARTISTIC CULTURE

<i>S.A. Gudimova. Baroque music space.....</i>	<i>57</i>
<i>T.G. Anikonova. The dramatized representation in the context of culture..</i>	<i>70</i>
<i>E.O. Grafova. Theatrical art of the late XIX – early XX century in the context of cultural processes «art nouveau» in Russia.....</i>	<i>73</i>
<i>O.S. Davydova. Individual universe: The garden as a poetic motif in the visual art of the art nouveau era.....</i>	<i>79</i>

THE CULTURE OF THE ANCIENT ERA, THE MIDDLE AGES AND THE BEGINNING OF A NEW TIME

<i>L.K. Kruglova. Antique type of culture.....</i>	<i>83</i>
--	-----------

Early Middle Ages. Through the «dark ages» to the Empire of Charles the Great.....	88
--	----

CULTURE AND RELIGION

<i>O.G. Kirianova.</i> Cave temples and monasteries in Russia: Historical and cultural potential.....	91
---	----

SYMBOLS AND SIGNS OF DIFFERENT CULTURES

<i>A.A. Voitsekhovich.</i> Ritual gift ideal in modern China.....	99
<i>S.V. Zagraevsky.</i> Methodological problems of studying the Canon, the symbolism of proportions in the Orthodox Church architecture. Symbolic interpretations.....	106
<i>S.A. Zuykova, I.V. Privalov.</i> The meaning of the belt and handkerchief in the traditional Russian costume: Christian symbolism and folk understanding.....	111

THE HISTORY OF FORMULAS OF LANGUAGE AND CULTURE

<i>Konstantin Dushenko.</i> The gods go.....	116
<i>Konstantin Dushenko.</i> Fear the indifferent!.....	120
<i>Konstantin Dushenko.</i> Take a block of marble and cut off all that isn't necessary.....	124
<i>Konstantin Dushenko.</i> Be ready! – Always ready!.....	128
<i>Konstantin Dushenko.</i> I had no need of that hypothesis.....	132
<i>Konstantin Dushenko.</i> The most ancient profession.....	138
<i>Konstantin Dushenko.</i> Try to prove you are not a camel.....	144
<i>Konstantin Dushenko.</i> Art requires sacrifice.....	151

THEORY AND HISTORY OF THE CULTURAL ENVIRONMENT

<i>Rose Last.</i> International women's day... in Ancient Rome.....	155
---	-----

SOCIOLOGY OF CULTURE

<i>N.S. Klimenko.</i> «Childfree» and «yazhemat» as bipolar categories of modern femininity.....	161
<i>O.B. Leont'eva.</i> 1917 in the perception of the Russian intelligentsia....	163

<i>M.S. Novashina. The Concept of fostering a sense of patriotism in students USA.....</i>	166
--	-----

MAN IN HISTORY

<i>Pavel Kuznetsov. Russian esthete – the first attempt: writers and landlords.....</i>	169
---	-----

THE CULTURE OF EVERYDAY LIFE

<i>T.V. Dolgova. Traditions and culture of nutrition of modern Italians as an aspect of intercultural communication.....</i>	174
<i>Z.A. Medvedeva, O.E. Vaskina. Food regulations among Russian peasantry in the late XIX – early XX centuries.....</i>	177
<i>Soviet Russia. From revolution to NEP.....</i>	180

MASS CULTURE

<i>Aggressive behavior in Internet communication. Overview.....</i>	185
<i>O.A. Vasiyarova. «Overcoat»: avant-garde film version of the classical text.....</i>	198
<i>N.A. Zakharchenko. Principle of using serial communication as a method of organizing contemporary television content.....</i>	201

INFORMATION CULTURE

<i>O.V. Shlykova. Zymogens: the coups of electronic culture. Historical turns of culture.....</i>	205
---	-----

CONFERENCES

<i>O.A. Lavrenova. IV international conference «Geography of art». Review.....</i>	208
--	-----

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

И.И. Ремезова

МИЛОСЕРДИЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

*Как молния сверкает раньше грома,
Так сострадание предшествует любви.
Т. Тассо*

Аннотация. Статья посвящена анализу такого социокультурного явления, как милосердие. Рассматриваются различные виды его проявления в жизни человека и общества.

Ключевые слова: сострадание; этика благоговения перед жизнью; прощение; милостыня; милость; милосердие и закон.

I.I. Remezova Charity as a sociocultural phenomenon

Abstract. The Article is devoted to the analysis of such sociocultural phenomenon as mercy. Various types of its manifestation in the life of a person and society are considered.

Keywords: compassion; ethics of reverence for life; forgiveness; charity; mercy; mercy and law

Мотивом для написания данной статьи явились мои размышления по поводу противостояния зоозащитников и их противников. На одной стороне баррикады – те, кто с энтузиазмом, порой яростным и безрассудным, защищает жизнь несчастных бессловесных созданий, которые страдают по вине людей, на другой – те, кому в лучшем слу-

чае безразлична судьба этих существ, в худшем – те, кто готов пойти на преступление ради уменьшения поголовья этих «ненужных тварей». Постоянно появляются сообщения о новых «деяниях» так называемых «догхантеров» – отравленное мясо во дворах и парках, где гуляют люди со своими питомцами. Им не жалко животных, не жалко и их хозяев, им неведомы страдания тех и других. Почему люди не могут найти общий язык? Почему дело доходит до судебных тяжб, скандалов и всяческих разборок? Откуда взялось оскорбительное прозвище «зоошизики»? Неужто сам Франциск Ассизский, который, согласно легенде, был готов сойти с тропинки, чтобы ненароком не наступить на муравья, также мог заслужить подобные насмешки? Что такое сострадание к боли другого, причем не только другого человека, но *всякого* другого, включая котенка, щенка, букашку?

Сострадание как наиболее зримая форма милосердия

По словам Т. Горичевой, животное «предстает в качестве молчаливого и таинственного другого. Еще романтики открыли животное как абсолютно другое. Прекрасный и дикий мир живой природы стал восприниматься как противовес деградирующему человечеству и, в то же время, как та область сущего, которую необходимо оградить от посягательства человека... <...> Фигуру другого, этого извечного страдающего козла отпущения, представляют собой в наше время именно животные. Рильке писал, что животное открыто всему целому бытия, в отличие от человека, который чаще всего блокирован в своей открытости бытию и не способен освоить это целое» (5, с. 34, 35).

В чем смысл и причина указанной блокированности? Может ли человек преодолеть эту свою ограниченность и ощутить в себе отражение бесконечной целостности Вселенной? Интересную интерпретацию этой проблемы можно найти в монографии Зинаиды Миркиной «Невидимый собор». Анализируя сочинение Р.-М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бриге», З. Миркина задается вопросом: «Что это такое, религиозное чувство жизни? <...> Чувство, что находишься под защитой чего-то огромного, бесконечно большего, чем ты сам, или чувство полной незащитности, совершенного одиночества перед лицом этого огромного, непомерного... <...> В том-то и дело, что религиозное чувство включает в себя ВСЁ вышеперечисленное и не сводится ни к одному, ни к чему – вырванному из переплетения и обособленному» (9, с. 12). Ограниченное сознание, замечает Миркина,

боится громадности. Необходимость впустить ее в себя приводит человека в ужас: «...первые подступы Бесконечного могут ощущаться как ужас. Это священный ужас твари перед Творцом. Тварь чувствует бесконечность Творца в себе, внутри. И сквозь ужас чувствует, что она не только тварь. И душу одновременно охватывает ужас и ликование. И оба эти чувства борются в ней. Вот Оно... То... Громадное... Сознание может не выдержать его и помрачиться. <...> Но те, кто выдерживают, становятся святыми и творцами. После огромной духовной работы освоения внутреннего пространства, которое вначале только приоткрылось, только мелькнуло им в озарениях. И как ни велик ужас этих священных озарений, любовь пересиливает его. Возврат назад в темную норку своего малого “я” уже немыслим» (9, с. 13–14). Итак, свершилось, сознание человека открылось всему миру, впустило в себя бесконечность. Человек с расширенным сознанием, по словам Миркиной, весь живет во внутреннем и вечном. «Внутренне ты чувствуешь единство с каждой травинкой и каждой звездой небесной, и с каждым живым существом, ощущаешь весь мир как единое тело и тебе внятно все. Всё живо. Мертвых нет. Они живы в тебе. <...> Внутренне ты неразделим с ними, чувствуешь за всех, знаешь то, чего они сами в себе не ведают. И ты совершенно не можешь примириться со злом, ибо тебе жалко и того, против кого оно направлено, и того, от которого оно исходит. Ты хорошо знаешь, что зло прежде всего разрушает своего носителя. Все бесконечно связано друг с другом невидимой нитью...» (9, с. 13).

Выявление бесконечного в конечном есть, по словам В.В. Глебкина, одна из ключевых интенций немецких романтиков, основная тема творчества которых – «стремление к целостности, в которой преодолевается индивидуальная незавершенность отдельного человека, и души отдельных людей становятся частями единой мировой души, обретая при этом и всю полноту собственной индивидуальности» (4, с. 83).

Очевидно, что именно из этой мировой гармонии и рождается такая человеческая способность, как сострадание к боли другого. Она настолько естественна для человека с расширенным сознанием, что он даже не задается вопросом, который ему часто задают другие: «Зачем ты спасаешь каких-то зверей? Оно тебе надо?». Судя по всему, надо. Иначе нарушится всеобщая связь, мировая гармония, замысел Творца...

Каждый человек, рожденный на земле, проживает свою индивидуальную драму, свою коллизию между ограниченностью своего

физического бытия и безграничностью духовного мира, которому он причастен, мира, который порождает в его душе жажду бессмертия. На практике это выливается в стремление к бессмертию *символическому*, носителем которого становится человечество, создающее культуру и духовный мир. Путь к этому созиданию пролегает для всякой отдельной личности только через *диалог*, через общение с другими личностями. Но чтобы это общение состоялось, необходимо, как подчеркивает Мигель де Унамуно, «ощутить в другом человеке боль, возникающую при осознании человеком своей смертности и разделить с ним жажду бессмертия. Эта общая боль выливается в любовь к “другому” как “ближнему”, в основе которой лежит сострадание» (цит. по: 8, с. 278). На практике сострадание возникает не только как реакция на такого рода «метафизическую» боль, но, пожалуй, на всякую боль, на несправедливость, жестокость, бесчеловечность, на всякого рода безобразие и беззаконие. Возникает также вопрос: что первично – любовь или сострадание? Что чем порождается и чем подпитывается? Вероятнее всего, это пара близнецов, которым трудно жить друг без друга.

Размышляя о принципах этики А. Шопенгауэра, А. Гулыга и И. Андреева подчеркивают, что сострадание является ее альфой и омегой. «Природа не могла сделать ничего более действенного, как вложить в человеческое сердце этот чудесный задаток, благодаря которому страдание одного ощущается одновременно другим и из которого исходит голос, сильно и внятно взывающий к одному – “пощади!”, к другому – “на помощь!”... Человечность – синоним сострадания. Венцом ее является не благоразумие, а подлинная, добровольная и бескорыстная справедливость» (6, с. 248).

Этика Шопенгауэра, вне всякого сомнения, вытекает из его мировоззрения, интересную характеристику которого можно найти у Георга Зиммеля: «Когда Шопенгауэр обозначает сущность мира волей, то не человеческая воля, как незначительный вырезок мира, принимается за меру бесконечности, но наоборот: таинственная связь... с бытием как целым дает ему (человеку. – *И. Р.*) определенное, соответствующее его душевному своеобразию, ощущение и истолкование этого целого; и лишь исходя от этого переживания целого находит он ту точку в пределах душевно-человеческого бытия, в которой такой смысл бытия может быть нами представлен с наибольшей наглядностью и недвусмысленностью» (7, с. 397).

Такой же принцип единения человеческой души с мировым целым усматривает Зиммель и в основании гётевского мировоззрения, подчеркивая, что, согласно Гёте, «человек является духовным отображением в себе единого мира, лишь путем создания в себе единства и “согласованности” с самим собою» (7, с. 370). Нарушение этого единства, утрата гармонии порождают то чувство, которое Зиммель называет *томлением по целостности*. «Если... согласованность с собой является не столько логически-систематической связанностью *содержаний*, но *жизненной функцией* человека, объединяющей его в себе и приближающей его к смыслу его бытия, то тотчас же в этой согласованности выступает отношение человека как целого к бытию как целому. С правильным функционированием духа связано и гармоническое отношение к объекту» (там же).

Томление по целостности неизбежно порождает стремление поддерживать элементы этой целостности в состоянии гармонии, желание *не утратить* чувства обретенного единения, что по сути и представляет проявление любви и сострадания, которые есть – суть милосердия.

Милосердие – понятие многоплановое и многоаспектное. Это и человеческое качество (не случайно его называют экзистенциальным ресурсом человека), и основа социальных движений, и черта внутренней политики государства (что находит свое отражение, в частности, в практике помилования людей, преступивших закон, но раскаявшихся и желающих искупить свою вину). Как социокультурное явление милосердие неразрывно связано с мировыми религиями. Согласно христианству, человек милосердный посвящает себя Богу и выбирает в жизни путь добра, любви, служения людям, духовного развития и самосовершенствования. Многие века оно служило основой и важнейшим условием существования человеческого общества, в том числе и в России. Однако начало прошлого, XX в. явилось тяжелым испытанием для этого явления. Из общего употребления было изъято само слово. (Например, вместо привычного всем «сестра милосердия» появилось дежурное «медсестра» и т.п.) В середине 80-х годов слово вернулось в язык публицистики. Но, как отмечают исследователи, утратило первоначальный объем значений, было практически сведено к понятию «благотворительность».

Справедливости ради следует заметить, что было бы ошибкой считать, что вместе со словом «вышло из моды» и само явление милосердия и сострадания. Детские и юношеские воспоминания дают бога-

тый материал на эту тему, рисуют картины множества жизненных ситуаций, в которых проявлялись замечательные человеческие качества – доброта, щедрость, сострадание, самоотверженность – все, что составляет суть милосердия. Не напрасно наш великий поэт «милость к падшим призывал». Как известно, в нашем народе всегда была очень сильна жалость к тем, кто обездолен, кто пострадал от несправедного суда, жестокости или просто от несчастного случая. Как известно, в некоторых диалектах слово «жалость» заменяет слово «любовь». Как не вспомнить героя чеховского рассказа «Крыжовник» (кстати, ветеринарного врача...) Ивана Ивановича Чимша-Гималайского, который напоминает своим друзьям по охоте о необходимости заботиться о ближних и делать добро: «...счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно... Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других... Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!» (11, с. 301, 303.).

В постсоветский период отмечается всплеск научного интереса к феномену милосердия со стороны педагогов и психологов. Как замечает Б.С. Братусь, «сейчас идет постоянно обозначающийся поворот – если не к душе в ее полном понимании, то по крайней мере к душевности, к душевным проявлениям человека...» (3, с. 14). Размышляя о заповеди милосердия, которая требует от человека самоотречения и жертвенности, Р.Г. Апресян пишет: «Милосердие требует не только щедрости, но духовной чуткости и нравственной зрелости; и человеку надо самому возвыситься до добра, искоренить в себе зло, чтобы суметь другому сделать добро» (1, с. 60).

Милосердие есть исключительно человеческая способность **выходить за пределы** личных эгоистичных интересов, «наступать на горло собственной песне», как сказал поэт. Как известно, оно отличается такой любовью и искренностью в сердце человека, которой свойственно радоваться при оказании любого вида помощи ближнему. Эта способность не поддается логическому обоснованию, поскольку связана с областью чувств и эмоций, областью внерациональной, а порой – иррациональной. Чем иначе можно объяснить поступок, о котором упоминал в одном из своих интервью В. Путин? Речь шла о том, что

его дедушка, участник Первой мировой войны, совершил поистине необъяснимый с точки зрения логики войны поступок: он выстрелил в противника, который был готов убить его самого, ранил его и вскоре услышал стоны раненого. Не долго думая, он, рискуя жизнью, покинул свой окоп и пополз на поле боя, чтобы оказать помощь раненому. Перевязал его и затем вернулся в окоп.

Благоговение перед жизнью как торжество милосердия

Согласно словам замечательного человека, врача, теолога и философа Альберта Швейцера, добро – это то, что служит сохранению и развитию жизни, а зло – то, что уничтожает жизнь или препятствует ей. Швейцер уверен, что поистине нравствен человек только тогда, когда он повинуется внутреннему побуждению помогать любой жизни, которой он может помочь, и удерживается от того, чтобы причинить живому какой-либо вред. «Он не спрашивает, насколько та или иная жизнь заслуживает его усилий, он не спрашивает также, может ли она и в какой степени ощутить его доброту. Для него священна жизнь как таковая. Он не сорвет листочка с дерева, не сломает ни одного цветка и не раздавит ни одного насекомого. Когда он летом работает ночью при лампе, то предпочитает закрыть окно и сидеть в духоте, чтобы не увидеть ни одной бабочки, упавшей с обожженными крыльями на его стол» (12, с. 307). Швейцер уверен, что понятие благоговения перед жизнью адекватно выражает сострадание, любовь, все, что связано с энтузиазмом самоотречения во имя помощи ближнему. «С неутомимой жизненной энергией чувство благоговения перед жизнью вырабатывает в человеке определенное умонстроение, пронизывая его и привнося в него беспокойство постоянной ответственности. Подобно винту корабля, врезающемуся в воду, благоговение перед жизнью неудержимо толкает человека вперед» (12, с. 309). Как полагает Швейцер, борьбу против зла, заложенного в человеке, мы ведем не с помощью суда других, а с помощью собственного суда над собой. «Борьба с самим собой и собственная правдивость – вот средства, которыми мы воздействуем на других. Мы их незаметно вовлекаем в борьбу за глубокое духовное самоутверждение, проистекающее из благоговения перед собственной жизнью» (12, с. 312). Благоговение перед собственной жизнью и благоговение перед жизнью, в котором человек готов отдавать свои силы ради другой жизни, по утверждению Швейцера, тесно переплетаются между собой. Швейцер

задается вопросом о том, что говорит этика благоговения перед жизнью об отношениях между человеком и другими творениями природы. Он рассматривает сложные ситуации, в которых люди вынуждены проводить эксперименты над животными для разработки новых медикаментов. Он подчеркивает, что эти люди «никогда не должны вообще успокаивать себя тем, что их жестокие действия преследуют благородные цели... Они должны быть постоянно обеспокоены тем, чтобы ослабить боль, насколько это возможно» (12, с. 315–316). Там, где животное принуждается служить человеку, пишет Швейцер, «каждый из нас должен заботиться об уменьшении страданий, которые оно испытывает ради человека» (12, с. 316). Каждый из нас, согласно Швейцеру, должен «делать по отношению к любой твари любое возможное добро... Никто из нас не имеет права пройти мимо страданий, за которые мы, собственно, не несем ответственности, и не предотвратить их. Никто не должен успокаивать себя при этом тем, что он якобы вынужден будет вмешаться здесь в дела, которые его не касаются. Никто не должен закрывать глаза и не считаться с теми страданиями, которых он не видел» (там же). Этика благоговения перед жизнью заставляет нас «вместе следить за тем, чтобы отплатить животным за все причиненные им человеком страдания доброй помощью и таким путем избавить их хотя бы на мгновение от непостижимой жестокости жизни» (12, с. 317).

Вся жизнь Швейцера явилась проявлением подлинного милосердия и человеколюбия. Как отметил исследователь его жизни и творчества, «возрождение культуры может произойти только благодаря мировоззрению, основанному на благоговении перед жизнью. Этот принцип – залог нравственного обновления человечества – становится ключевым для всей деятельности Швейцера» (2, с. 351). Этика Швейцера, подчеркивает Е.Г. Балагушкин, вполне реалистично учитывает то, что проза жизни противоречит нравственному принципу, что «человек не может не наносить ущерба другим жизням, а поэтому должен руководствоваться принципом благоговения перед жизнью в своих действиях и тем сводить к минимуму причиняемый им вред» (2, с. 352).

Мысль о неизбежности причинения вреда другому перекликается с высказыванием Ж.-П. Сартра «Ад – это другие», но перекликается специфическим образом. Если у Сартра местоположение ада определено совершенно однозначно, то у Швейцера этот образ расширен до своего рода призыва: *Не быть адом для других! Уважать и ценить*

все жизни, которые окружают твою, относиться к ним с благоговением всегда и везде! Верность этому принципу А. Швейцер продемонстрировал всей своей жизнью, которую можно назвать подвигом служения ближнему. Причем, согласно Швейцеру, чем сильнее благоговение перед естественной жизнью, тем в большей степени человек будет его испытывать перед жизнью духовной.

Что есть прощение? Милосердие к другим? Или к самому себе?

Проблема неизбежности причинения вреда другому неразрывно связана с такими вопросами, как *обида, страдание, вражда, грех, покаяние и, наконец, прощение*. Прощение может быть так же многолико, как и нанесение вреда. Можно обидеть нечаянно и не заметить, можно легко простить случайную обиду и годами помнить сознательно нанесенное оскорбление. Можно ли простить виновнику аварии потерю дорогого и близкого человека? Что делать, если прощение кажется невозможным?

Как полагает В. Янкелевич, «благодать прощения и бескорыстной любви нам дается на миг и “как мимолетное виденье”, т.е. как нечто, что мы в один и тот же миг находим и снова теряем» (13, с. 144). Подлинное и искреннее прощение есть очень хрупкое и эфемерное образование, так что «нескольких зерен плохо переваренного злопамятства или же каких-то чересчур дипломатичных расчетов достаточно для того, чтобы усложнить, сгустить, смутить прозрачную искренность подлинного прощения» (13, с. 145). Искреннее и бескорыстное прощение – это божий дар человеку обиженному и в то же время милость и дар, который человек обиженный преподносит обидчику. На практике место подлинного прощения подчас занимают суррогаты прощения, о которых Янкелевич пишет: «Прежде всего, перед нами три продукта замещения: *темпоральный износ, рассудочное извинение, устранение...* когда и они могут занимать место прощения, т.е. выполнять его функцию... эти три “прощениеподобные” формы вызовут приблизительно те же внешние последствия, что и чистое прощение...» (там же). Ведь обидчику все равно, прощают ли его от усталости или из милосердия. И все-таки подлинное прощение существует. «Но где сердце прощения? Как бы там ни было, между прощением подлинным и прощениями недостоверными имеется нечто общее: они уничтожают ситуацию критическую, напряженную, ненормальную, такую, которая рано или поздно должна будет разрешиться...» (13,

с. 145–146). Но подлинное прощение есть уникальный «благодатный дар» оскорбленного оскорбителю. По мнению Янкелевича, прощение обретает смысл, когда моральный должник все еще остается должником; «спешите простить прежде, чем должника выпустят! Прощайте скорее, как для того, чтобы сократить срок наказания, так и в более общем случае, чтобы освободить обвиняемого от наказания, оказав ему тем самым *милость*. Если вы будете слишком долго ждать, прощение окажется всего лишь дурной шуткой» (13, с. 150. Курсив мой. – И. Р.).

Но подлинное прощение есть милость оскорбленного не только для обидчика, но и для самого себя, поскольку только оно, снимая с души обиженного тяжелый груз, освобождает и «реанимирует» ее. «Только подлинное прощение, как обращение в новую веру, в состоянии построить новый дом для новой жизни... Ибо забвение, приносимое нам одним лишь временем, есть слабо действующее лекарство, ненадежное и временное решение проблемы, а мир, которым мы ему обязаны, скорее похож на перемирие. <...> Единственное окончательное и полное выздоровление оскорбленного наступит, если у него хватит сил раз и навсегда принять внезапное для себя решение. <...> Прощение будет прощением лишь в случаях, если его можно будет по своей воле не дать или же дать безвозмездно, до срока и даже не принимая во внимание сроки, определяемые законом» (13, с. 174). Как пишет Янкелевич, прощение – это интенция, направленная на другого человека; «ведь она адресована грешнику, ведь смысл ее – в отпущении грехов...» (13, с. 175). Иными словами, человек прощающий, «отпуская грехи», берет на себя в некотором смысле функцию духовника, во всяком случае, приближается к образу и подобию Бога, исполняя заповедь из молитвы «Отче наш»: «...и прости нам долги наши, яко же и мы оставляем должником нашим».

Понятие милостыни у В.С. Соловьёва

К заповедям о любви к ближнему и необходимости прощать своих должников органично примыкает также заповедь «*Просящему у тебя дай и от хотящего занять не отвращайся*». В.С. Соловьёв пишет в связи с этим, что «принцип благотворения или милостыни есть высшее развитие общественности» (10, с. 339). По мысли Соловьёва, человек, нравственно соединенный с Богом, должен относиться к людям *по-божьи*, иначе говоря, он должен относиться к другим так, как Бог относится к нему самому. «*Даром получили, даром и давайте; да-*

вай ближнему больше, чем заслуживает, относись к ближнему лучше, чем он того достоин. Отдавай, кому не должен, и не требуй с того, кто тебе должен. Так с нами поступают высшие силы, так и мы должны поступать между собою» (10, с. 339). Соловьёв уверен: везде, где у человека проявляется начало внутренней духовной жизни, везде, где он возвышается над физической силой и над формальным законом, «там везде милостыня признается одной из коренных религиозных обязанностей» (10, с. 342). Но, как ни странно, пишет В.С. Соловьёв, «именно в христианском мире, получившем совершенный идеал милостыни, являются противники всякой милостыни, желающие вовсе исключить принцип благотворительности из общественных отношений. Два разряда этих врагов милостыни имеют, по видимому, противоположные цели, хотя руководятся одним и тем же духом противохристианским и противорелигиозным. Одни – безусловные приверженцы существующей ныне экономической свободы, другие – ее противники, социалисты. Одни отвергают благотворительность потому, что не желают *поделиться ничем своим*, другие – потому, что желают сами *взять все чужое*» (10, с. 343). Соловьёв выражает изумление по поводу того, что существуют христианские государства, в которых закон запрещает просить милостыню и «еще более суживает те “игольные уши”, сквозь которые богатым приходится вступать в царствие Божие» (10, с. 345). Религиозное государство, по мысли Соловьёва, должно служить не природному, а чисто нравственному, или благодатному порядку мира. «Природный порядок держится на взаимном истреблении или, в лучшем случае, на взаимном ограничении людей. Порядок нравственный, или благодатный основывается на взаимной солидарности или единокровии, и первое начальное и простейшее выражение этого нравственного порядка есть даровая помощь, бескорыстная благотворительность или просто милостыня» (там же).

В наше время можно наблюдать несколько странную и двусмысленную ситуацию в отношении проблемы милостыни. С одной стороны, официальное неодобрение «попрошайничества», с другой – широкое развитие различных форм волонтерства, сбор средств при помощи смс-сообщений и переводов на различные счета для помощи тяжело больным людям.

Можно ли считать, что милосердие выше закона?

В эпилоге к своему фильму «Двенадцать» Никита Михалков ссылается на общественное расхожее утверждение о том, что закон превыше всего, но иногда милосердие оказывается выше закона. Хотелось бы поспорить с этим странным выводом. Полагаю, что милосердие не может быть выше закона, но оно может оказать закону и справедливости неоценимую услугу именно тем, что порой способно проложить дорогу для осуществления закона и торжества справедливости. Но может, увы, и не проложить. И тогда зло останется безнаказанным, кто-то еще будет невинно осужден, чья-то мать состарится раньше срока и не доживет до встречи с сыном... К сожалению, есть множество примеров, когда именно немилосердие попирает закон и позволяет торжествовать беззаконию, цинизму и несправедливости. Увы, нельзя обольщаться и наивно полагать, что наше общество стоит на пороге «эры милосердия» (о чем мечтали братья Вайнеры). «Полная и окончательная» победа милосердия – это, конечно, утопия. Даже в фантастическом фильме невозможно представить себе такую картину. Оно и понятно. Ведь если исчезнет тьма, то как мы сможем узнать, где свет?

Так может быть, нет смысла стараться в своем «благоговении перед жизнью», если все предопределено, если диалектика жизни такова, что добро и милосердие будут вечно вступать в борьбу со злом и жестокостью, но безо всякой надежды на окончательную победу? Отнюдь! Всегда есть смысл стараться хотя бы для того, чтобы не было утрачено это неустойчивое равновесие, чтобы был сохранен этот базовый алгоритм социального взаимодействия – творить то, что милосердцу, говоря проще – милосердие.

Вместо заключения

С детства меня завораживала привычная и часто употребляемая и в то же время загадочная формула «Милости просим». Почему, приглашая людей в дом, мы о чем-то их просим? – думалось мне. Взрослые объяснили мне тогда, что это – устойчивое, идиоматическое выражение, форма вежливости.

Полагаю, что это не просто форма. В этом выражении кроется реальное приглашение – не просто посетить дом, это приглашение к диалогу, глубинное содержание которого – милость, человечность, добро.

Список литературы

1. *Апресян Р.Г.* Дилеммы благотворительности // *Общественные науки и современность*. – М., 1997. – № 6. – С. 56–67.
2. *Балагушкин Е.Г.* Швейцер (Schweitzer) Альберт (1875–1965) // *Культурология XX век: Энциклопедия* / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга: Алетейя, 1998. – Т. 2. – С. 351–352.
3. *Братусь Б.С.* К проблеме человека в психологии // *Вопросы психологии*. – М., 1997. – № 5. – С. 3–19.
4. *Глебкин В.В.* Категории русской культуры XVIII–XX веков. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2018. – Кн. 1: Скука. – 416 с.
5. *Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А.* Беседа 2. Презумпция Другого // *Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А.* От Эдипа к Нарциссу. Беседы. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 34–50.
6. *Гулыга А.В., Андреева И.С.* Шопенгауэр. – М.: Молодая Гвардия, 2003. – 367 с.
7. *Зиммель Г.* Гёте / Пер. с нем. А. Габричевского // *Габричевский А.* Избранное. Гётеана. – М.; СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 327–584.
8. *Зыкова А.Б.* Унамуно (Unamuno) Мигель де (1864–1936) // *Культурология XX век: Энциклопедия* / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга: Алетейя, 1998. – Т. 2. – С. 277–280.
9. *Миркина З.А.* Невидимый собор. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2013. – 272 с.
10. *Соловьёв В.С.* Собрание сочинений и писем: В 15 т. – М.: Логос, 1993. – Т. 3: Духовные основы жизни. 1882–1884. – 430 с. – (Репринт).
11. *Чехов А.П.* Крыжовник // *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. – М.: Худож. лит-ра, 1962. – Т. 8. – С. 294–333.
12. *Швейцер А.* Культура и этика / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1973. – 343 с.
13. *Янкелевич В.* Прощение // *Янкелевич В.* Ирония. Прощение. – М.: Республика, 2004. – С. 144–327.

References

1. *Aprasyan R.G.* Dilemmy blagotvoritel'nosti // *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. – M., 1997. – № 6. – S. 56–67.
2. *Balagushkin E.G.* Shvejcer (Schweitzer) Al'bert (1875–1965) // *Kul'turologiya. XX vek: Enciklopediya* / Gl. red. i avtor proekta S. Ya. Levit. – Spb.: Universitetskaya kniga: Aleteyja, 1998. – T. 2. – S. 351–352.

3. *Bratus' B.S.* K probleme cheloveka v psihologii // *Voprosy psihologii*. – M., 1997. – № 5. – S. 3–19.
4. *Glebkin V.V.* Kategorii russkoj kul'tury XVIII–XX vekov. – M.; SPb.: Centr gumanit. iniciativ, 2018. – Kn. 1: Skuka. – 416 s.
5. *Goricheva T., Orlov D., Sekackij A.* Beseda 2. Prezumpciya Drugogo // *Goricheva T., Orlov D., Sekackij A.* Ot Edipa k Narcissu. Besedy. – SPb.: Aletejya, 2001. – S. 34–50.
6. *Gulyga A.V., Andreeva I.S.* Shopengauer. – M.: Molodaya Gvardiya, 2003. – 367 s.
7. *Zimmel' G.* Gyote / Per. s nem. A. Gabrichevskogo // *Gabrichhevskij A.* Izbrannoe. Gyoteana. – M.; SPb.: Petroglif, 2013. – S. 327–584.
8. *Zykova A.B.* Unamuno (Unamuno) Migel' de (1864–1936) // *Kul'turologiya. XX vek: Enciklopediya / Gl. red. i avtor proekta S. Ya. Levit*. – SPb.: Universitetskaya kniga: Aletejya, 1998. – T. 2. – S. 277–280.
9. *Mirkina Z.A.* Nevidimyj sobor. – M.; SPb.: Centr gumanit. iniciativ, 2013. – 272 s.
10. *Solov'yov V.S.* Duhovnye osnovy zhizni. 1882–1884 // *Solov'yov V.S.* Sobranie sochinenij i pisem: V 15 t. – M.: Logos, 1993. – T. 3. – 430 s. (Reprint.).
11. *Chekhov A.P.* Kryzhovnik // *Chekhov A.P.* Sobr. soch.: V 12 t. – M.: Hudozh. lit-ra, 1962. – T. 8. – S. 294–333.
12. *Shvejcer A.* Kul'tura i etika / Per. s nem. – M.: Progress, 1973. – 343 s.
13. *Yankelevich V.* Proshchenie // *Yankelevich V.* Ironiya. Proshchenie. – M.: Respublika, 2004. – S. 144–327.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ОРИЕНТАЛИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ. ВОСТОК ПРИХОДИТ К ЗАПАДУ*

Orientalism in European fashion. East comes to the West

Принято считать, что ориентализмом – увлечением восточным искусством и культурой – Европа заразилась во второй половине XVII в., но если взглянуть в глубь веков, то острые вспышки этой «болезни» можно обнаружить и в эпоху Крестовых походов, и в период античного эллинизма. Когда Запад шел войной на Восток, то в качестве трофеев получал не только материальные сокровища, но и частичку культурного наследия – пусть и поверхностного, внешнего. Довольно долго азиатские товары попадали в Европу и по Великому шелковому пути, пока он не был разорен воинственными монгольскими племенами. Венецианские купцы также издавна торговали с восточными странами, но их интересовали главным образом ткани и специи, а прочие экзотические товары оставались такой редкостью, что оседали исключительно в королевских резиденциях. В середине XVII в. китайскую династию Мин свергла маньчжурская династия Цин. Первые императоры новой династии открыли страну для Запада, рьяно перенимали новейшие на тот момент технологии и торговали с европейцами. Впервые китайские товары потекли на западный рынок

* Ориентализм в европейской моде. Восток приходит к Западу // История моды. – М., 2018. – № 87. – С. 4–47.

рекой. И вот тогда наступил первый ориентальный бум, получивший название «шинуазри» (от фр. *chinoiserie* – «китайщина»).

Стиль «шинуазри» появился во Франции в период зарождения рококо – и прекрасно вписался в царящую тогда эстетику. Этот стиль популяризировала мадам де Помпадур, фаворитка Людовика XV. В частности, она заказала придворному живописцу Франсуа Буше целую серию работ на китайскую тему – они стали основой для гобеленов и тканых обоев, росписей посуды и ваз. Художник изобразил безмятежную китайскую «Аркадию», экзотическую и в то же время легко узнаваемую в среде высшей аристократии, привыкшей проводить время примерно так же, как показано на картинах.

Во второй половине XVIII в. интерес к Китаю угас, сменившись увлечением античностью, но начиная с эпохи ампира китайские мотивы регулярно появлялись в работах самых разных европейских мастеров.

В конце XVII в. во Франции вспыхнул интерес к Турции (тюркери), а изданный в 1704 г. первый перевод «Тысячи и одной ночи» раздул этот огонек любопытства в яркое пламя. Шарль де Монтескье в 1721 г. опубликовал «Персидские письма». Этот сатирический роман в письмах от имени персидского вельможи Узбека вызвал целую волну подражаний: «письма» будут писать из самых разных экзотических уголков земного шара. Европейцы жадно читали описания соотечественников, побывавших при дворе турецкого султана и запечатлевших царившие там нравы.

К началу XIX в. мода на тюркери прочно укоренилась в Европе. Джордж Байрон в 1813–1816 гг. сочинил «Восточные поэмы», которым тут же начали подражать поэты других стран. Живописцы создавали бесчисленные полотна разной степени правдоподобности на тему гаремной жизни, а запечатлеться на портрете в образе одалиски спешила каждая светская красавица.

Япония дольше других стран оставалась «терра инкогнита» для жителей западного мира, и когда во второй половине XIX в. заградительный барьер рухнул, европейцы с жадностью принялись впитывать японское искусство. Фурор вызывало абсолютно все: ткани, керамика и, конечно, цветные гравюры *укие-э*. Они оказали огромное влияние на европейских художников, уставших от довлеющего академизма. Японские гравюры перерисовывал Винсент Ван Гог, ими вдохновлялись Клод Моне, Эдгар Дега, Джеймс Уистлер, Анри де Тулуз-Лотрек. Японизм, отчетливое проявление японской традиции в европейском

искусстве, особенно ярко выразился в стиле *ар-нуво*. Ну, а дамы, надев импортное кимоно, преобразились в обольстительных гейш.

В XIX в. в Европе начался бум опер на ориентальную тему. Публика встречала каждую премьеру с восторгом, и композиторы спешили закрепить успех, адаптируя для сцены как старинные легенды, так и современные романы о Востоке. Вот лишь некоторые из популярных опер: «Итальянка в Алжире» (1813) и «Турок в Италии» (1814) Джоаккино Россини, «Заира» (1829) Винченцо Беллини, «Искатели жемчуга» (1863) Жоржа Бизе, «Африканка» (1865) Джакомо Мейербера.

В 1871 г. накануне Рождества Джузеппе Верди ставит в Каире свою легендарную «Аиду» – историю трагической любви египетского полководца и эфиопской рабыни во времена фараона Рамсеса. Прекрасная музыка и невероятной красоты декорации и костюмы героев вызывают новую волну увлечения Древним Египтом. У оперы Лео Делиба «Лакме» (1883) – современный сюжет, построенный на противостоянии индийцев колонизаторам-британцам. Жрец Брахмы Нилаканта готов поднять восстание против англичан, а его дочь Лакме влюбляется в офицера, которому предстоит этот мятеж подавлять. Непреодолимую пропасть между цивилизациями Запада и Востока рисует и еще одна классическая опера на современный сюжет – «Мадам Баттерфляй» (1904) Джакомо Пуччини. И уже на изломе моды на ориентализм, в 1926 г., проходит премьера другого шедевра этого композитора – «Турандот».

Многие, без сомнения, слышали о знаменитых «Русских сезонах» Сергея Дягилева – балетах «нового времени», которые потрясли европейскую публику в начале XX в. Одним из творцов этого триумфа был Лев Бакст (на Западе он известен под именем Леон), автор костюмов и декораций к спектаклям «Клеопатра» (1909), «Шахерезада» и «Жар-птица» (1910), «Нарцисс» (1911), «Саломея» (1912) и другим. Во многом именно он определил лицо дягилевских представлений с их яркой, насыщенной, контрастной цветовой гаммой, необычными фасонами нарядов, богатой декоративной отделкой и отчетливым ориентальным духом.

Довоенный западный мир охватила настоящая «бакстомания» – или, как тогда выражались, мода *à la Bakst*. Художник разрабатывал самые разные виды одежды – от шляп причудливых форм до расширенных шелком ночных колпаков с кистями из бисера, от туфель с разноцветными каблуками до вышитых чулок. Успехом пользовались и

опыты Бакста в области дизайна ткани. Как и многих других модельеров эпохи модерна, Бакста сильно подкосила Первая мировая война, но до самой смерти он будет неустанно разрабатывать все новые узоры и орнаменты. Смерть Льва Бакста в 1924 г. символично совпала с угасанием стиля ар-нуво и рождением ар-деко.

«Золотым веком» ориентализма стал рубеж XIX и XX вв.: творцы нового стиля ар-нуво неустанно черпали вдохновение в японском, китайском, арабском, индийском, малайзийском декоративно-прикладном искусстве. Насытившись экзотикой, к середине 1930-х годов европейцы утратили интерес к ориентализму, и возродится он уже только в 60-е годы как «этнический стиль».

Э. Ж.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

О.В. Кулешова

ДУХОВНЫЙ МИР УШЕДШЕЙ РОССИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ-ЭМИГРАНТОВ

Аннотация. Особая миссия русской эмиграции – сохранение культурного наследия дореволюционной России. В творчестве писателей, отразивших трагедию изгнанничества, сумеречным настроениям и жизненной катастрофе было противопоставлено богатство русского поэтического слова, творческие силы.

Ключевые слова: сохранение культурного наследия; духовная культура; трагедия изгнанничества; богатство русского поэтического слова; творческие силы.

O.V. Kuleshova

The spiritual world of the past Russia in the works of emigrant writers

Abstract. The special mission of Russian emigration is to preserve the cultural heritage of pre – revolutionary Russia. In the works of writers who reflected the tragedy of exile, twilight moods and life catastrophe was contrasted with the wealth of Russian poetic words, creative forces.

Keywords: preservation of cultural heritage; spiritual culture; the tragedy of exile; the wealth of Russian poetic words; creative forces.

Сохранение культурного наследия ушедшей России стало основной задачей «старшего поколения» эмиграции, не желавшего вживаться в новую действительность.

Иной позиции придерживалось младшее «незамеченное поколение», зависимое от иной социальной и духовной среды, отказавшееся от реконструкции безнадежно утраченного.

Иван Бунин, создавший в эмиграции великие произведения – «Жизнь Арсеньева» (1930), «Темные аллеи» (1937–1945), – «последний бесспорный представитель эпохи, которую мы называем классической»¹. В мире Бунина царит духовная гармония, все еще держится на своих местах, солнце есть солнце, добро есть добро, любовь есть любовь. «Жизнь Арсеньева» – поэтическое преображение рядовых и драматических событий прошлого в памяти. В «Жизни Арсеньева» исчезает первобытно-тяжелая нота, звучавшая в одночасной «Деревне»: воспоминания о России наполняются «легким дыханием», «ощущением связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование»². Трагедия краткого и суетного человеческого бытия, опыт скитальческой и скорбной юности Арсеньева постигнуты Буниным в их бытийственной значимости. Над всеми горестями, «нелегкими познаниями, мыслями и чувствами, приобретенными на земле»³ звучит благословение, молитвенное величание торжественно-безбрежного потока жизни. Жизнеописание Арсеньева претворилось в повествование о расцвете человеческой личности, вбирающей в себя мир. Дивование божьим миром, приобщение вечным загадкам жизни и смерти, строй, порядок, гармония, присущие прозе Бунина, свидетельствовали о появлении книги классической силы и глубины. В 1933 г. за «Жизнь Арсеньева» Бунину была присуждена Нобелевская премия.

Сборник рассказов «Темные аллеи» писался Буниным в критический момент истории, но был обращен не к злободневной современности, а к глубинам памяти, к узловым событиям, определившим судьбы героев. В большинстве рассказов действие перенесено в дореволюционную Россию – от кульминационной точки трагедии к ее истокам. Спокойная сосредоточенность «Жизни Арсеньева» уступила место катастрофическим всплескам, сметающим экзистенциальный

¹ *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. – Режим доступа: <http://litra.pro/odinochestvo-i-svoboda/adamovich-georgij-viktorovich/read/5>

² *Бунин И.А.* Жизнь Арсеньева. – Режим доступа: <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/zhizn-arseneva-2.htm>

³ *Бунин И.А.* Жизнь Арсеньева. – Режим доступа: http://rulibrary.ru/bunin/zhizn_arseneva/14

барьер и обнажающим существо жизни не в ее торжественном течении, а в роковых ощущениях «бездны мрачной на краю»¹. В откровенно-плотских картинах «Темных аллеи» критика увидела разрыв с традицией, старческий эротизм. «Темные аллеи» показались «необыкновенно смелыми в русской литературе, где по историческим условиям дух Возрождения никогда силен не был и гас под аскетическим ветром»². Однако «Темные аллеи» несли смысл всеобщий, символический: совершалось движение от «солнечных ударов» любви к ее «чистым понедельникам», через сгущенный эротизм повествования, избыток чувственных деталей – затем надлом, обрыв телеграфных финалов – Бунин вел читателя к аристократическому аскетизму, молитвенной сосредоточенности, покаянной ноте. Проза Бунина через телесное иступление возвращала к вечным смыслам: Бог, смерть, любовь, человек. В вещественной плотности текста, обилии деталей, играющих на создание обобщенного образа мира в целом, Буниным воплощалась мысль о единстве бытия, его неизменно ускользающей загадке.

«Трагической и всемирной шуткой, сказанной на чудесном русском языке», – назвал творчество А. Ремизова Блок³. В эмигрантской литературе Ремизов оживил древнерусскую смеховую традицию, фольклорное озорство, пытаясь откреститься от угнетающей повседневности силой русского слова. В автобиографической прозе эмигрантского периода («Взвихренная Русь» (1917–1921), «Учитель музыки» (1923–1939), «Сквозь огонь скорбей» (1940–1943)) события Гражданской войны и революции перемежаются со снами и видениями, уводящими к глубинам народного сознания, русского духа. Ремизов чужд скорбной обличительности «Окаянных дней», стремлению удержать утерянную Россию. Россия Ремизова торжествовала в языке, русском слове, многоголосье. Через голову истории Ремизов перекувыркивался к архетипической природе события, вечному мифологическому времени. «Для сохранения России, в вечном ее смысле, им сделано больше, чем всеми политиками вместе. Равен труду Ремизова

¹ Пушкин А.С. Пир во время чумы. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/469/p.1/index.html>

² Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/70156/georgiy-adamovich-odinochestvo-i-svoboda-18.php>

³ Блок А.А. Т. 5: Очерки, статьи, речи. – Режим доступа: <https://public.wikireading.ru/68032>

только подвиг солдата на посту», – писала М. Цветаева¹. Ремизова не раз обвиняли в вычурности, стилистическом изыске. Но затейливое существо прозы Ремизова было подчинено не эстетической, а философско-нравственной задаче – восстановить богатство и аромат русской речи, передать движение русского духа – причудливое, узловатое, извилистое.

Отзыв на трагические события современности проникнут мистицизмом, острой напряженностью в творчестве Б. Зайцева (повести 1920-х годов «Авдотья-смерть», «Анна», «Странное путешествие»). Пережив немало тяжелого, Зайцев сумел различить за стихийным морокком революции иную Россию – в милости, а не в ненависти. Сквозь хаос войн и революции Зайцев созерцает ясную и покойную страну детства, юности, святости. От языческих метафор «Взвихренной Руси» и бытовой плотности романов Шмелёва Зайцев уводил к спокойной уравновешенности, прозрачности слога. Главенствующая линия творчества Зайцева – отход от современности в поисках духовных основ, обращение к историческим событиям большой моральной значимости.

Зайцев, новатор в жанре художественной автобиографии, раскрыл Россию в лицах: Тургенев, Чехов, Жуковский, Сергей Радонежский. Жизнь Сергея Радонежского (повесть «Преподобный Сергей Радонежский», 1925) – образ постепенного, ясного, внутреннего здорового движения, которое перевешивает драматические кипения, извилистые блуждания русской души. В судьбах Жуковского, Тургенева, Чехова (одноименные биографические романы) – перевес мистического и поэтического над жизненным и суетным. С 1934 по 1954 г. Зайцев создает автобиографическую тетralогию «Путешествие Глеба», в которой возвращается к истокам дней, ранним жизненным впечатлениям как к светлому началу земного странствия, окольцованному му напластованиями древа жизни.

Русская линия творчества Зайцева переплеталась с итальянской – с русским чувством Италии («Рафаэль» (1922), «Данте и его поэма» (1922), «Данте. Судьба» (1957)). В образах Италии, как и в образах России, Зайцев искал соединения поэзии и простоты. Действительность изгнания Зайцев отразил в романе «Дом в Пасси» (1935), в котором эмиграция получила обобщенный характер земного странствия, путешествия. Этот особенный поворот эмигрантской темы отме-

¹ *Цветаева М.И.* Анкета. – Режим доступа: <http://rulibrary.ru/tsvetaeva/anketa/1>

чен М. Цетлиным как символизирующий бестелесность зайцевского мира: «Зайцевский мир более бесплотен и одухотворен, чем обычный мир. И Зайцеву сравнительно легко преобразить в свой мир эмигрантскую, неустоявшуюся и не опустившуюся в быт, не отяжелевшую жизнь. Люди у Зайцева всегда были именно эмигрантами, странниками на земле»¹. Б. Зайцев, последний из первой волны эмиграции (умер в 1972 г.), соединил литературу зарубежья не только с классической традицией, но и глубже – с духовной культурой, православным подвижничеством.

Ив. Шмелёв – бытописатель русского благочестия – создал в эмиграции вершинные свои произведения: «Солнце мертвых» (1925), «Богомолье» (1931–1948), «Лето Господне» (1933–1948). «Солнце мертвых» – трагическое повествование о красном терроре в Крыму. Аппелируя к традиции Достоевского, Шмелев давал жестокое освещение не просто социальной действительности, а человеческой природе вообще, разворачивал апокалиптическую картину гибели жизни, столкновения мира Божьего с Дьяволом. Падение человека в шмелёвской эпопее влекло за собой страдание всей поднебесной твари, ввергало мир в хаотичное и греховное состояние, вело к распадению соборного единения всего живущего. В выжженном страданием, сошедшем с кругов своя мире солнце мертвых вершит бессмысленный, не дарующий жизни круговорот. Историческая трагедия оборачивалась космогонической катастрофой.

Роман «Лето Господне» и повесть «Богомолье» – лучшее, что было написано о церковном быте, запечатление уклада русской православной жизни, увиденного глазами ребенка. Реконструкция прошлого, попытка вызвать из небытия исчезнувший мир носила в творчестве Шмелёва не столько ностальгический, сколько религиозный характер. Шмелёв восполнял возникший в эмиграции разрыв с обрядовой стороной русской жизни, возвращал значительность событиям повседневности. Задавая эпический размах повествованию, разворачивая монументальное полотно жизни многих поколений русских людей, Шмелёв вводил читателя в большой круг русской истории, духовной культуры. Многочисленные фольклорные и литературные реминисценции в творчестве Шмелёва обретали смысл символических ситуаций, искушений и мытарств.

¹ Цетлин М. О поэтах // Русский журнал. – Режим доступа: <https://subscribe.ru/archive/russ.book/200011/10194611.html>

В 30-е годы один из наиболее читаемых авторов русского зарубежья – М. Осоргин. Романы Осоргина отличала простая форма повествования, дневниковый характер прозы. Будучи типологически близок советской литературе, начавшей складываться в 20–30-е годы («Дни Турбиных» Булгакова, «неореализм» Замятина), используя новейшие влияния кинематографа, элементы конструктивизма, Осоргин «своей простоте учился у Тургенева и Аксакова»¹. «И сюжеты самые обыкновенные, и стиль как будто ничем не замечательный, – писал об Осоргине К. Мочульский. – Читатель входит в этот давно исчезнувший прекрасный мир, узнает знакомое и забытое»².

Принесший Осоргину известность роман «Сивцев Вражек» (1927) – «московский текст», отразивший жизнь города в предвоенные и военные годы, во время революции. Над самовластьем подлого времени торжествует лирический анархизм: доброта, природа, любовь, взаимовыручка людей не подвластны историческим катаклизмам.

В классическом мироощущении Бунина, картинах русского благочестия у Шмелёва, фольклорном озорстве Ремизова, лирическом анархизме Осоргина, просветленном мире Зайцева – представление об уникальности рухнувшей в небытие культуры, в сохранении которой видело свою основную миссию старшее поколение писателей.

Поэзия первой волны эмиграции явилась документом русской души в изгнании. Трагические испытания, пафос безнадежности нашли свое воплощение в творчестве В. Ходасевича, Г. Иванова, Г. Адамовича, поэтическом опыте «незамеченного поколения».

Среди старшего поколения поэтов, чье творчество оформилось в России, за границей оказались – Ив. Бунин, И. Северянин, С. Черный, Д. Бурлюк, а также символисты. К. Бальмонт, З. Гиппиус, Вяч. Иванов. Эмиграция мало сказалась на их поэзии. Значительную метаморфозу претерпел Г. Иванов, обязанный трагическому перевороту становлением своего дарования, обретением темы. Г. Адамович получил статус лидера «парижской ноты» – не по масштабу таланта, а по соответствию поэтического мироощущения общности пережитого. В. Ходасевич довел в эмиграции свои «бедные рифмы» до совершенства и умолк. Поэзия Б. Поплавского, А. Штейгера, Л. Червинской, И. Кнор-

¹ Мочульский К. О творчестве М. Осоргина. – Режим доступа: <http://itexts.net/avtor-mihail-andreevich-osorgin/92762-o-tvorchestve-m-osorgina-mihail-osorgin/read/page-1.html>

² Там же.

ринг – психологическая стенограмма эмигранта, отчаянное частное письмо, отправленное по неизвестному адресу. По мысли Поплавского, задача поэта – зафиксировать уникальный экзистенциальный опыт человека, вырванного из своей среды, лишенного почвы под ногами. Осознание невозможности воплотить драматические переживания в прежних формах привело к тому, что поэзия начала тяготеть к деэстетизации, аскетизму, минимализму художественных средств.

Несмотря на видимую безвоздушность своего существования, беспрецедентность пережитого, русская поэзия в эмиграции наследовала художественные открытия прошлого. Вокруг «необходимости Пушкина» развернулась полемика Адамовича с Ходасевичем – признанных мэтров и наставников молодых. Трудно не заметить связь эмигрантской поэзии с культурой Серебряного века: от Анненского вел свою генеалогию В. Ходасевич, «парижская нота» развивала заложенную в мучительных сонетах безрадостную интонацию, Г. Адамович тяготел к открытиям акмеистов и неоклассицистов, М. Цветаева выступала в эмиграции наследницей футуризма по боковой линии.

Первым поэтом эмиграции современники называли Г. Иванова. В России Г. Иванов издал несколько сборников «Отплытие на остров Цитеру» (1911), «Горница» (1914), «Вереск» (1915), «Сады» (1921), был близок к эгофутуризму, затем прошел через акмеизм. На критику его ранние сборники произвели скорее отрицательное впечатление. В. Ходасевич полагал, что только большое и настоящее горе способно превратить технически совершенные, но обедненные содержанием стихи русского денди в поэзию. Пережив эмиграцию и революцию, лишившись привилегий незаслуженного баловня судьбы, Иванов сделал поэзию из предписанной Ходасевичем личной катастрофы – с той лишь разницей, что катастрофа вышла за рамки личной и стала судьбой поколения. Изысканный поэт Иванов, начавший с «поэз» в духе Северянина, превратился в одного из череды бедных людей – обыкновенного человека, Иванова. «Парижская нота» Иванова – «полужизнь, полуусталость». Слова из детского лексикона, недо- и полуслова, которые вслед за Анненским в изобилии использовал Иванов, как нельзя лучше передавали ощущение неполноценности, ущерба жизни. Сборник стихотворений 1943–1950 гг. Иванов назвал «Портрет без сходства»: настолько не схож с живым человеком загробный образ лирического героя. Последняя поэтическая книга Г. Иванова имела название – «Посмертный дневник» (1958).

В отличие от «парижской ноты» Адамовича, нота Иванова поражала не болью, не затаенной ностальгией, а бесчувствием: болевой рубеж пройден, остается «скука мирового безобразья», «пепел от сожжения». Но основной пафос поэзии Иванова не цинизм, а самоирония страдания. Иванов не упивался безнадежным покоем, поприщем моральных норм, а признавал: удел человека невероятен до смешного, любая трагедия – всего лишь достойная пародии мировая чепуха. С этих позиций задача поэзии – хлороформировать сознание. Последние сборники Иванова заложили основы русского постмодерна, концептуальной поэзии.

Скандално известная книга «Распад атома» (1938), выпущенная Ивановым накануне войны, знаменовала невозможность музыки, несоответствие прежнего искусства трансформировавшемуся мышлению современного человека. Пушкинская Россия обманула, предала, пытаясь выдать ложь искусства за правду жизни. Постоянная травестия классических цитат в творчестве Иванова подтверждала неприменимость буквально понятого прошловечного опыта к изменившемуся миру. Неизбежность конца, следующего за отмиранием гармонии, расщеплением элементарных частиц и основ жизни, утверждала читателя в догадке: «Остается один единственный путь: пройти над жизнью, как акробат по канату – по неприглядной, растрепанной противоречивой стенограмме жизни»¹. Поэтические сборники, выпущенные Ивановым в эмиграции «Портрет без сходства», «Стихи» (1950), «Посмертный дневник» (1958) пролагали этот путь: экзистенциальный трагизм сочетался в них со стоической иронией по отношению к небытию, хаосу, неизбежности поражения.

В отличие от Г. Иванова, признавшего гибель гармоничного и ясного мира пушкинской России, В. Ходасевич ориентировался на пушкинскую традицию, которая в его творчестве преображалась модернистским надрывом, предчувствием надвигающейся «европейской ночи». Название изданного в России сборника – «Счастливый домик» (1914) Ходасевич заимствовал из стихотворения Пушкина «Домовому». Возврат к Пушкину был для Ходасевича и возвратом к определенному кругу тем, которые неожиданно прозвучали на фоне повышенных тонов символизма: человек в частной жизни, интимном кругу, самоценность маленьких горестей и радостей. В эмигрантской по-

¹ Иванов Г. Распад атома. 1938. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/diary/valery31/2016-02-09>

эзии Ходасевич останется верен этой линии, обогатив ее новой жесткой интонацией. В 1920 г. вышел сборник «Путем зерна», от которого Ходасевич вел свою поэтическую биографию. «Зерна немое прорастание» – образ, ставший ключевым в поэзии Ходасевича и вобравший в себя евангельские и пушкинские реминисценции, картину движения души – из мрака прорастающей к свету, поэтическую тенденцию отказа от «праздных бряцаний», драматизм исторической ситуации.

Тематически Ходасевич – поэт ночных знаний души, отвергавший надежду и утешение в жизни, оказывался близок Тютчеву. Но при видимом тяготении к тютчевской линии поэзия Ходасевича воплощала попытку противостоять беспочвенности и драматическим обстоятельствам эмиграции посредством пушкинского наследия, языка. Приступы трагических переживаний запечатлены с безупречным совершенством: Ходасевич придерживался классических размеров, жанровых форм, многие стихотворения содержали скрытые и явные отсылки к Пушкину. Противоядие безрадостному мироощущению – в пушкинской речи, честном подвиге, счастье песнопенья. Полемизируя с Г. Адамовичем, Ходасевич стоял на позициях старшего поколения: настаивал на обязательности Пушкина для молодых поэтов, пытался «привить классическую розу» к эмигрантскому дичку, вплоть до своего поэтического молчания признавал преображающую роль искусства.

Два последних сборника Ходасевича – «Тяжелая лира» (1922) и «Европейская ночь» (1927) полны мрачных предчувствий надвигающейся на Европу катастрофы: Ходасевич предсказывает то, что еще только зрело в воздухе – страшные 30-е годы. В «Европейской ночи» содержалось принципиальное разуверение в поэзии и искусстве как в подвиге (стихотворение «Хранилище»). Личный опыт эмигранта, загнанного на парижский чердак, обрел смысл общечеловеческой катастрофы. Обостренное восприятие диссонансов времени, стремление к натурализму неизбежно вело Ходасевича-поэта к упоительному и трудному молчанию «последней литературы». После 1927 г. Ходасевич перестал писать и печатать стихи, обратившись к прозе.

Наиболее отчетливо безнадежные переживания отразились в поэзии «парижской ноты». Признанным мэтром «ноты» являлся придерживавшийся заповедей акмеизма Г. Адамович. Адамович – сторонник полного сознания безнадежности. Тема Адамовича – констатация скромного человеческого удела, неизбежности испытаний. Скудность тем, предельная эмоциональная сдержанность диктовала экономии художественных средств, отказ от словесных излишеств. За

свою довольно продолжительную творческую жизнь Адамович опубликовал всего 159 поэтических текстов, лучшие из которых были собраны в итоговом сборнике «Единство» (1967). Подобная взыскательность неслучайна: основной принцип мэтра «парижской ноты» – крайний литературный аскетизм. Внешней обедненностью стиха, минимализмом средств достигался мощный художественный эффект – в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентный ветерок. Адамович признал самоценность эмигрантского опыта: человек в отрыве от корней, «без сил, без денег, без любви в Париже»¹. Фиксация этого драматичного состояния, без ссылки на значительность эмигрантской миссии и необходимость удержать культуру, порождала предельно искренние человеческие документы (А. Штейгер, Л. Червинская, И. Кнорринг, Д. Кнут).

Пафос гибели, жизненного поражения получал в творчестве Поплавского, идеолога русского Монпарнаса, метафизическое оправдание. Поэтика Поплавского сочетала конкретные реалии нищенского и губительного монпарнасского существования со знаками высшей отмеченности. Так рождались причудливые, сюрреалистические образы: черная мадонна, смерть – женщина в пальто, венок из воска – символ хрупкого избранничества, обреченности на жертву. Жизнь «русского монпарнаса», невероятная по драматизму, граничившая в своей причудливости с сюрреалистическим видением, находилась в согласии с мистической симфонией мира, была тождественна откровению. «Зерно будущей мистической жизни России» – изгнаннический Париж.

При жизни Поплавский выпустил единственный стихотворный сборник «Флаги» (1931). После гибели поэта вышли еще три книги: «Снежный час» (1931), «В венке из воска» (1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965). Критика сразу же отметила многообразные и сложные влияния А. Рембо, французских сюрреалистов, «автоматического письма» А. Бретона. Г. Иванов сравнил «Флаги» со «Стихами о Прекрасной даме» Блока. Но за многочисленными влияниями просматривалось самобытное существо поэзии Поплавского, ее изгнаннически-христианский субстрат.

Безнадежность эмигрантского существования – не только «сияние погибания», но и заветная тенденция жалости, порожденная атмосферой агонии. В романе «Аполлон Безобразов» Поплавский изо-

¹ Адамович Г. За все, за все спасибо. За войну... – Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/georgii-adamovich/za-vse-za-vse-spasibo.html>

бразил героя, исповедующего нравственную позицию зрителя: «Мир суров и прекрасен для зрителя, но едва забудешься и пожалеешь его, он становится невыносим»¹. Надеясь Аполлона Безобразова именем бога искусства, Поплавский делал его бесконечно далеким от смысла творчества – христианского сострадания, жалости. Аполлоническая отстраненность становилась безобразием в мире, исполненном страдания. Единственный приемлемый путь искусства – согласие с духом жалости, неподвижный надменно-аскетический идеал греховен и мистически неприличен. С этих позиций эмиграция становилась благом и откровением для писателя.

Трагическая гибель Поплавского в 1935 г. привлекла внимание к судьбе молодого литературного поколения. Ужасала не столько видимая жизненная безысходность – безденежье, ничтожное количество читателей, – сколько возвеличение этой безысходности в мистическом аспекте. Поплавский оставил мучительные свидетельства жизни молодой русской эмиграции.

Марина Цветаева, покинувшая Россию в 1922 г., держалась в эмигрантской поэзии особняком. Ее положение оказалось особенно трудным: угнетал не только быт, постоянное кочевье, разрыв с родиной и читателем, но и чуждость эмигрантским кругам. Родственные ей поэты остались в России – Б. Пастернак, В. Маяковский. В эмиграции Цветаева продолжала постепенно угасающую в России футуристическую линию, экспериментируя со строением слова, синтаксисом, воздействуя неожиданными сравнениями, метафорами, видоизменяя графику поэтического текста. Страстная интонация, лирическая безмерность, голосовой предел, на котором работала Цветаева, сразу же отмежевавшие ее от основного направления эмигрантской поэзии, явились ответом поэта пригибающей действительности изгнания. Оставаясь максималистом в жизни, Цветаева и в поэзии выбрала экспрессию, гиперболу, от малой лирики перешла к большим формам: костяк ее эмигрантского творчества составили поэмы – «Молодец» (1924), «Поэма Горы» (1924), «Поэма Конца» (1925), «Крысолов» (1926), «Поэма комнаты» (1926), «Лестница» (1926), «Поэма Воздуха» (1927). Главными действующими лицами поэм Цветаевой становились не конкретные персонажи, а абстрактные образы или неодушевленные предметы – гора, воздух, лестница, пространство комнаты. Жизнен-

¹ Поплавский Б. Аполлон Безобразов. – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/poplawskij_b_j/text_0080.shtml

ные реалии трансформировались в эмигрантском творчестве Цветаевой в неисчерпаемые метафоры. Так Гора в «Поэме Горы» – достоверно пражский Петршин, в более широком смысле – безмерная и тяжелая страсть, жизненная ноша, образ мира, гора заповедей и титанов, обрыв «как с горы – всем размахом доверия». Углубляясь в образ, Цветаева сближала различные, подчас полярные значения, реализуя свой поэтический принцип «стихи – созвучие смыслов».

Постепенно поэтическая манера Цветаевой усложнялась: поэт внедрялся не в образ, а в отдельное слово, в его морфологический и звуковой состав. В творчестве Цветаевой многие традиционные для эмигрантской поэзии темы получали неожиданный поворот. Стихотворение 1925 г., обращенное к Б. Пастернаку, отталкивалось от морфемы – приставки «раз», в которой концентрировалась тема насильственной разлуки: враждебная сила разбивает союз двух поэтов, как колоду карт, рассовывает их, как сирот по трущобам, разводит, как руки, пригвожденные к кресту. В стихотворении 1934 г. («Рябину рубили...») Цветаева, доверяясь инерционной силе языка, динамике речи, находила точное образное выражение теме трагической русской судьбы: русская «судьбина» – лихая неотвратимость, застоявшаяся рябиновая горечь, сила, рубящая с плеча без разбору.

В Праге и Париже Цветаева пережила творческий взлет: с 1927 г. ее творчество идет на убыль.

Русская эмигрантская поэзия вобрала в себя самое существо трагедии изгнанничества, безрадостная нота достигала в ней вершины. Вместе с тем, сумеречным настроениям и жизненной катастрофе было противопоставлено богатство русского поэтического слова, творческие силы. Стоическая ирония Г. Иванова, верность пушкинской гармонической линии у В. Ходасевича, признание самоценности эмигрантского опыта у Г. Адамовича, метафизическая значимость страдания у Поплавского, лирический напор Цветаевой – все это свидетельствовало о способности русского духа подняться над безысходным существованием.

Список литературы

1. Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб.: Алетейя, 2002. – 476 с.
2. Басинский П., Федякин С. Русская литература конца XIX – начала XX в. – М.: Академия, 1998. – 528 с.
3. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996. – 736 с.

4. Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. – М.: Русский путь, 2000. – 308 с.
5. *Одоевцева И.* На берегах Сены. – М.: Эллис Лак, 2012. – 912 с.
6. *Кузнецова Г.* Градский дневник. – М.: АСТ-Олимп, 2001. – 416 с.
7. *Менегальдо Е.* Русские в Париже. 1919–1939. – М.: Наталья Попова: Кстати, 2001. – 247 с.
8. *Михайлов О.* Литература русского зарубежья. – М.: Просвещение, 1995. – 432 с.
9. *Набоков В.* Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – 974 с.
10. *Седых А.* Далекие, близкие: Воспоминания. – М.: Захаров, 2003. – 271 с.
11. Современное русское зарубежье. – М.: Наука, 1998. – 322 с.
12. *Сорокина О.* Москвиана: Жизнь и творчество И. Шмелева. – М.: Московский рабочий: Скифы, 1994. – 391 с.
13. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. – Париж; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
14. *Терапиано Ю.* Встречи: 1926–1971. – М.: Интрада, 2002. – 383 с.

References

1. *Adamovich G.* Odinochestvo i svoboda. – SPb.: Aletejya, 2002. – 476 s.
2. *Basinskij P., Fedyakin S.* Russkaya literatura konca XIX – nachala XX v. – M.: Akademiya, 1998. – 528 s.
3. *Berberova N.* Kursiv moj: Avtobiografiya. – M.: Soglasie, 1996. – 736 s.
4. *Vozvrashchenie Gajto Gazdanova:* Nauchnaya konferenciya, posvyashchennaya 95-letiyu so dnya rozhdeniya. – M.: Russkij put', 2000. – 308 s.
5. *Odoevceva I.* Na beregah Seny. – M.: Ellis Lak, 2012. – 912 s.
6. *Kuznecova G.* Grasskij dnevnik. – M.: AST-Olimp, 2001. – 416 s.
7. *Menegal'do E.* Russkie v Parizhe. 1919–1939. – M.: Natal'ya Popova: Kstati, 2001. – 247 s.
8. *Mihajlov O.* Literatura russkogo zarubezh'ya. – M.: Prosveshchenie, 1995. – 432 s.
9. *Nabokov V.* Pro et contra. – SPb.: RHGI, 1997. – 974 s.
10. *Sedyh A.* Dalekie, blizkie: Vospominaniya. – M.: Zaharov, 2003. – 271 s.
11. *Sovremennoe russkoe zarubezh'e.* – M.: Nauka, 1998. – 322 s.
12. *Sorokina O.* Moskoviana: Zhizn' i tvorчество I. Shmeleva. – M.: Moskovskij rabochij: Skify, 1994. – 391 s.
13. *Struve G.* Russkaya literatura v izgnanii. – Parizh; M.: Russkij put', 1996. – 448 s.
14. *Terapiano Yu.* Vstrechi: 1926–1971. – M.: Intrada, 2002. – 383 s.

С.А. Гудимова

ПОЭЗИЯ РОЖДЕНА МИФОМ

Аннотация. Для античных мыслителей и, в частности для Порфирия Тирского, высшая мифическая реальность всегда символична, иносказательна. В статье рассматривается символическая структура XIII песни «Одиссеи» Гомера в интерпретации Порфирия Тирского, а также система жанров и стилей античной поэзии и их диалектные особенности.

Ключевые слова: древние образцы и литературные каноны античного искусства; поэзия и риторика; поэзия и «непоэзия».

S.A. Gudimova

Poetry is born of a myth

Abstract. For the ancient thinkers and, in particular for Porphyry of Tire, the highest mythical reality is always symbolic, allegorical. The article deals with the symbolic structure of XIII Homer's Odyssey song in the interpretation of Porphyry of Tire, as well as the system of genres and styles of ancient poetry and their dialectal features.

Keywords: ancient examples and literary canons of ancient art; poetry and rhetoric; poetry and «nepoezia».

Шеллинг отмечал, что греческих богов нельзя рассматривать как существа, созданные только поэзией; такое чисто поэтическое значение может иметь лишь конец этого процесса, а не начало его. Эти образы преобразуются в поэзии, но они возникают не благодаря поэзии: сама поэзия возникает впервые из них. Не поэзия создает миф, а миф создает поэзию. Миф для греков был всегда воплощением высшей реальности.

Порфирий Тирский (232–304 н.э.) – философ, логик, математик, астроном, ученик неоплатоника Плотина, автор трактатов «Жизнь Плотина», «Жизнь Пифагора», «Введение в категории Аристотеля», «Введение в сочинение Птолемея о действии звезд» и др. В трактате «О пещере нимф» (3), впервые переведенном на русский язык А.А. Тахо-Годи, анализируется символическая структура XIII песни «Одиссеи» Гомера.

*Где заливу конец, длиннолистая есть там олива.
Возле оливы – пещера прелестная, полная мрака,
В ней – святилище нимф; наядами их называют.
Много находится в этой пещере амфор и кратеров
Каменных. Пчелы туда запасы свои собирают.
Много и каменных длинных станков, на которых наяды
Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура.
Вечно журчит там вода ключевая, в пещере два входа.
Людям один только вход, обращенный на север, доступен.
Вход, обращенный на юг, – для бессмертных богов. И дорогой
Этой люди не ходят, она для богов лишь открыта.*

(Перевод В.В. Вересаева)

Сочинение Порфирия состоит из 36 небольших глав, в каждой из которой дается ответ на загадки XIII песни «Одиссеи». Этот рассказ, полный неясностей, отмечает Порфирий, не может быть «вымыслом», «созданным для обольщения душ... Ведь и древние не основывали святилищ без тайных символов, и Гомер не делал бы таких сообщений без всяких оснований» (4, с. 558).

Миф для Порфирия – символическая конструкция мира и метод его философского познания. Мудрец, как и знаменитый оракул дельфийского Аполлона, не говорит просто, а изрекает загадки и сам же их трактует. «Говорить загадками» и «говорить иносказательно», «тайными символами» – значит, по Порфирию, выразить «древнюю мудрость».

Полнота, разнообразие и сложность символической картины углубляют миф, выявляют его скрытый смысл, его тайную сущность. Для античных мыслителей, и в частности для Порфирия, высшая мифическая реальность всегда символична, иносказательна. Он считал, что гомеровские стихи полны тайного символического смысла, который раскрывает миф о круговороте душ.

Пещеры и гроты древние посвящали космосу, писал Порфирий. Пещера была не только символом смертного, чувственного космоса, в ней усматривали также и символ всех невидимых потенций из-за того, что пещера темна и сущность ее потенций недоступна для зрения. Так, Кронос укрывает своих детей в пещере, устроенной в самом Океане. И Деметра же кормит Кору в пещере нимф. И многое другое того же рода можно было бы найти, знакомясь с сочинениями о богах.

Порфирий указывает, что пифагорейцы и Платон называли космос пещерой и гротом.

По Порфирию, нимфы-наяды – это души, нисходящие в мир становления. Для души становление во влаге представлялось не смертью, а наслаждением.

Каменные чаши и амфоры – символы нимф-гидриад (т.е. водяных). Пурпурные ткани, которые ткут на каменных станках нимфы, – «сотканная из крови плоть», облекающая кости (камень). Так, по Орфею, и Кора, ведению которой принадлежит все рождающееся из семени, изображается работающей за ткацким станком. Небо древние тоже называли пеплосом, служащим как бы облачением небесных богов. Камень в древнегреческой культуре был фетишем, наделенным магической силой. И на каменном станке можно было ткать нити, сплетение которых символизировало жизнь – смерть.

В амфоры пчелы (т.е. радостные души, рождающиеся в мир) собирают мед. Мёд, отмечает Порфирий, употребляется для очищения и как средство против тления, естественного в природе. Он вызывает наслаждение, связанное с нисхождением в мир становления. Мёд – символ водяных нимф, потому что и воде свойственна сила предупредить тление, быть очистительным средством и содействовать становлению, поскольку влага вообще играет роль в становлении; чаши же – символы источников, как и в культе Митры. Чаши употребляются вместо источника, а амфоры – те сосуды, которыми мы из источников черпаем воду. Один вход в пещеру обращен к Борею – северу, другой – к Ноту – югу. «Роду смертному и подверженному становлению более близок север, роду же близкому к божеству – юг, как самим богам – восток, а демонам – запад. Так как природа основана на противоположностях, то символом их становится все двухвратное... Всякое движение может быть либо интеллигибельным, либо чувственным. Чувственное происходит через мир неподвижных [звезд] или через мир подвижных [планет], и опять-таки чувственное идет или по

пути бессмертному или по пути смертному. И одно средоточие есть под землей, а другое – над землей. Одно восточное, другое – западное, одно – левое, другое – правое, ночь и день – и отсюда гармония мира, как в натянутом луке, действующая через противоположное. Платон говорит о двух устьях, через одно из них, по его словам, восходят к небу, через другое – спускаются к земле. Теологи вратами душ считали солнце и луну, полагая, что солнцем они поднимаются вверх, а лунной сходят вниз» (3, с. 580).

В конце трактата Порфирий пишет о маслине, которая росла у пещеры нимф. «Так как и космос появился не случайно и не на удачу, а является осуществлением мудрого замысла бога и интеллектуальной природы, то у пещеры, символа космоса, выросла рядом маслина как символ божественной мудрости. Это – дерево Афины, Афина же есть мудрость. Так как Афина родилась из головы бога, то теолог [Гомер] нашел подобающим поместить священное дерево у вершины залива, указывая этим, что целое появилось не само собой и не по слепой случайности, а как исполнение замысла интеллектуальной природы и мудрости, которая хотя и отделена от него, но расположена вблизи же на самой вершине всего залива» (3, с. 585).

Будучи вечноцветущей, маслина обладает некоторыми свойствами, наиболее удобными для обозначения пути души в космосе, которому посвящена пещера. Летом белой стороной листья обращаются вверх, зимой же более светлые части поворачиваются в обратную сторону. Когда в молитвах и мольбах протягиваются цветущие масличные ветви, надеются, что мрак опасностей будет превращен в свет. Маслина, по своей природе вечноцветущая, приносит плоды, вознаграждающие за труд. Поэтому она посвящена Афине. Победителям в состязании вручается венок из листьев маслины. Масличные ветви служат прибегающим к мольбе. Так и космос управляется вечной и вечноцветущей мудростью интеллектуальной природы, от которой дается победная награда атлетам жизни и исцеление от многих тягостей. И тот, кто привлекает к себе нуждающихся и просителей, является демиургом, держащим в целостности мир.

В пещеру, по Гомеру, должны быть сносимы все богатства чужбины. Здесь должны быть совлечены все одежды и надлежит быть облаченным в одежды молящихся, бичуя свое тело, отбросив излишнее и отвратившись от чувственных [ощущений], сидя с ней у корня маслины, отсекая все страстные и злые помыслы души. Не без основания, мне кажется, Нумений и его последователи видели в герое го-

меровской «Одиссеи» образ того, кто проходит по порядку весь путь становления и восстанавливает себя в беспредельном, вне моря и бурь: «доколе в край не прибудешь к мужам, которые моря не знают, пищи своей никогда не солят» (3, с. 587). Морская же гладь, море и бури, по Платону, означают материальную субстанцию.

В заключение Порфирий пишет: «Гомер в мифологическом вымысле загадочно намекал на изображение божественнейших вещей. Гомер не достиг бы цели в создании всего своего замысла, если бы не исходил от некоторых истинных представлений, перенеся их в вымысел» (3, с. 591).

В античной культуре представления о богах и мире постоянно менялись, однако и поэты и философы продолжали персонифицировать отвлеченные стихии и первоначала в образах олимпийских божеств. Мифологическая тематика держалась в античной культуре невероятно прочно. Любое новое содержание, поучительное или развлекательное, философская доктрина или политическая пропаганда легко воплощались в традиционные образы и ситуации мифов об Эдипе или Медее. Каждая эпоха Античности давала свой вариант всех основных мифологических сказаний.

По сравнению с мифологической тематикой всякая иная отступала в античной художественной культуре на второй план. Система литературы была неизменной: поэты последующих поколений старались идти по следам предыдущих. У каждого жанра был свой основоположник, давший законченный его образец: Гомер – для эпоса, Архилох – для ямба (2-я половина VII в. до н.э.), Пиндар или Анакреонт – для соответствующих жанров поэзии (VI–V в. до н.э.), Эсхил, Софокл и Эврипид – для трагедии и т.д. Степень совершенства каждого произведения или поэта измерялась степенью его приближения к этим образцам. Но литературные каноны не помешали античному искусству дать миру настоящие шедевры. «Греки, – отмечает Ж. Жубер, – обладали слухом тонким, абсолютным, и достаточно было коснуться его слегка, чтобы взволновать их сердца. Поэтому изящные мысли нравились им, как бы скромно ни было их украшение... Поэтому стиль их авторов был прост, а фразы кратки, и писатели придерживались прежде всего мудрости, гласившей: “Ничего лишнего”. Мысли их были тщательно отобраны и чрезвычайно четки; слова были подобраны друг к другу и обладали внутренней гармонией, наконец, ничто в их творениях не затрудняло восприятия; таковы отличительные черты прекрасной греческой литературы» (7, с. 315).

Характеризуя античный стиль, Гёррес писал: «...слова древних – богатые драпировки мощных, обильных, полнокровных идей: широкими складками спадают в них прекрасные покровы, и сквозь них проглядывает могучая, пылкая внутренняя жизнь, проглядывают прекрасные пропорции природы» (6, с. 217).

Особое значение такая система идеальных образцов имела для римской литературы. Всю историю римской литературы можно разделить на два периода. Первый, когда идеалом для римских писателей были греческие классики, такие как Гомер, и второй – когда считалось, что римская литература уже сравнялась с греческой в совершенстве, и идеалом для римских писателей стали уже римские классики, Вергилий и Цицерон. Литературное новаторство проявлялось не столько в попытках реформировать старые жанры, сколько в обращении к более поздним образцам. Понятно, почему в тех редких случаях, когда поэт заявлял, что слагает «досель неслыханные песни» (Гораций, «Оды», III. 1, 3), он гордился не только за себя, но и за всех поэтов будущего, которые должны последовать за ним, как за основоположником нового жанра. Впрочем, латинский поэт говорил только о том, что он первый перенес на римскую почву тот или иной греческий жанр.

С I в. до н.э. господство традиции стало безраздельным. У древних поэтов перенимали и темы, и мотивы, и язык, и стиль. Гомеровский диалект был обязателен для всех последующих произведений греческого эпоса, диалект древнейших лириков – для хоровой поэзии и т.д. Считалось высочайшим поэтическим достижением вставить строчку из древнего поэта в новую поэму так, чтобы она естественно прозвучала в данном контексте. Преклонение перед древними поэтами доходило до того, что из Гомера в поздней Античности извлекали даже уроки военного дела, медицины и философии...

Еще одна важнейшая черта античной литературы – господство стихотворной формы. Стих в дописьменной культуре – единственное средство сохранить в памяти подлинную словесную форму устного предания. Даже философские сочинения в раннюю эпоху греческой культуры писались в стихах (Парменид – VI в. до н.э., Эмпедокл – V в. до н.э.). Ни прозаического эпоса – романа, ни прозаической драмы в классическую эпоху не было. В начале «Поэтики» Аристотель объяснял, что поэзия отличается от непоззии не столько метрической формой, сколько вымышленным содержанием. Античная проза со своего зарождения была достоянием научной и публицистической литерату-

ры. Не случайно «поэтика» (теория поэзии) и риторика (теория прозы) в античной словесности отличались очень резко. Но проза стремилась к художественности и усваивала специфические поэтические приемы: ритмическое членение фраз, параллелизм и созвучия. Такова была ораторская проза в Греции в V–VI вв. до н.э. и в Риме во II–I вв. до н.э. Она оказала огромное влияние и на историческую, и на философскую, и на научную прозу.

Беллетристика в нашем понимании – прозаические произведения с вымышленным содержанием – так называемые античные романы – появились лишь в римскую эпоху. Генетически романы выросли из научной прозы – романтизированной истории. Ими увлекались лишь «низы» читающей публики, «верхи» предпочитали образцы традиционной литературы.

Мифологическое наследие позволило античной литературе символически воплощать в своих образах самые высокие мировоззренческие обобщения. На каждый художественный образ как бы набрасывалась сеть бесконечных ассоциаций, что требовало от читателя сотворчества.

Система жанров в античной литературе была отчетливой и устойчивой. Античное литературное мышление было жанровым. Поэт заранее определял жанр и древний образец, к которому стремился. Жанры разделялись на высокие и низкие. Высшим считался героический эпос, правда, Аристотель в «Поэтике» ставил выше него трагедию. Путь Вергилия от идиллии («Буколики») через дидактический эпос («Георгики») к героическому эпосу («Энеида») и сам поэт, и его современники осознавали как путь от «низших» жанров к «высшему».

Каждый жанр имел свою традиционную тематику и топику, обычно довольно узкую. Аристотель отмечал, что даже мифологические темы трагедия использует не полностью, некоторые излюбленные сюжеты перерабатываются много раз, а другие используются редко. Сирий Италик (I в. н.э.) в свой исторический эпос о Пунической войне включил подсказанные Гомером и Вергилием мотивы: пророческие сны, перечень кораблей, прощание полководца с женой, состязание, изготовление щита, спуск в Аид и пр.

Для Античности характерна вера во всемогущество поэтической формы. Любой материал (будь то астрономия или фармакология), изложенный стихами, считался уже высокой поэзией.

Система стилей в античной литературе была строго подчинена системе жанров. Низким жанрам был свойствен низкий стиль, сравни-

тельно близкий к разговорному, высоким – высокий стиль, созданный искусственно. Концепция высокого стиля была разработана риторикой. Так, учение об отборе слов, сочетании слов и стилистических фигурах (метафоры, метонимии и пр.) предписывало избегать слов, употребление которых не освящено предшествующими образцами высоких жанров. Поэтому даже такие историки, как Ливий (I в. н.э.), автор «Римской истории от основания города» в 142 книгах (сохранилось 35), описывая войны, избегает военных терминов и географических названий.

Учение о сочетании слов предписывало переставлять слова и членить фразы для достижения ритмического благозвучия. Поздняя Античность достигла в этом такого совершенства, что риторическая проза даже превосходила поэзию вычурностью словесных построений, многообразием фигур.

Каждый жанр должен был использовать свой стиль. Так Цицерон пользуется разным стилем в письмах, философских трактатах и речах, а у Апулея его роман, декламации и философские сочинения настолько несхожи по стилю, что ученые порой сомневаются в подлинности тех или иных его произведений. Со временем даже в низших жанрах авторы пытались сравняться с высшими по пышности стиля: красноречие усваивало приемы поэзии; история и философия – приемы красноречия, научная проза – приемы философии. Эта общая тенденция к высокому стилю порой вступала в конфликт с общей тенденцией к сохранению традиционного стиля каждого жанра. Вспыхивала литературная борьба: одни требовали возвращения к относительно простому стилю древних ораторов, другие отстаивали развивающийся пышный ораторский стиль.

В античной литературе система языка также была подчинена требованиям традиции и системы жанров. В греческой литературе, из-за политической раздробленности полисной Греции, греческий язык распался на несколько ощутимо различных диалектов, важнейшими из которых были ионийский (Микены), аттический (Афины), эолийский (Восточная Фессалия) и дорийский (Северная и Средняя Греция, затем дорийцы переселились в Пелопоннес, остров Родос, Крит и др.).

Разные жанры древнегреческой поэзии зарождались в разных областях Греции и соответственно пользовались разными диалектами: гомеровский эпос – ионийским, но с сильными элементами соседнего эолийского диалекта; из эпоса этот диалект перешел в элегию, эпиграмму и другие смежные жанры; в лирике преобладали черты дорий-

ского диалекта, трагедия пользовалась аттическим диалектом в диалоге, но во вставных песнях хора, по образцу лирики, было много дорийских элементов. Ранняя проза (Геродот) пользовалась ионийским диалектом, но с конца V в. до н.э. (Фукидид, афинские авторы) перешла на аттический.

Все эти диалектные особенности считались неотъемлемыми признаками соответствующих жанров и неукоснительно соблюдались писателями даже тогда, когда диалект вымер или изменился. Язык литературы сознательно противопоставлялся языку разговорному. Этот язык ориентировался на передачу канонизированной традиции, а не воспроизведение действительности. Особенно заметно это становится в эпоху эллинизма (между 323 и 30 г. до н.э.). Именно в эту эпоху вырабатывается «общий диалект», в основе которого был аттический с элементами ионийского. В деловой и научной литературе авторы перешли на этот «общий» язык, но в красноречии и поэзии писатели остались верны традиционным жанровым диалектам. Более того, они стремились сгустить те особенности литературного языка, которые были чужды разговорному: ораторы насыщали свои речи давно забытыми аттическими идиомами, поэты стремились использовать наиболее редкие и непонятные слова и обороты древних авторов.

Система стиха в античной литературе традиционна и жанрово обусловлена. Господствует метрическая система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов. Эта метрика напоминала музыку со слогами – нотами и стопами – тактами. Такая система стихосложения могла развиваться только в языке, где долгота и краткость – существенные фонологические признаки звуков, только в культуре, где поэзия еще не отделилась от музыки и пения. Музыка и поэзия, писали немецкие романтики, тогда «играли вместе». Музыкальные состязания были такой же важной частью греческой культуры, как и олимпийские игры. Имена победителей в музыкальных соревнованиях увековечивались на мраморных стелах. Античные мудрецы считали главным качеством для судей этих состязаний – мужество – мужество не поддаваться вкусам толпы.

С переходом к книжной культуре эпохи эллинизма поэзия отделяется от музыки, стихи уже не поются, а декламируются. И все же сила традиции была столь велика, что даже в Средние века продолжала существовать метрическая поэзия в гекзаметрах и ямбах. Литературные каноны не помешали античной литературе за тысячу лет су-

существования претерпеть сложные и глубокие изменения и дать миру настоящие шедевры.

В конце XIX и в XX в. античную традицию продолжили великие поэты Греции – Константинос Кавафис (1863–1933) и лауреат Нобелевской премии Йоргос Сеферис (1900–1972). В стихах Кавафиса, как и в античной драме, правит Рок, и герои его поэзии со стоицизмом принимают свою судьбу:

*Когда в полночный час
Невидимые будут музыканты
Наигрывать тебе на дивных флейтах
И тихие польются голоса
Певцов бесплотных,
Не кляни судьбу, –
Простись с Александрией уходящей,
С обманчивой надеждою и славой,
С делами, что свершить не удалось.
Простись навек – и никогда не думай,
Что все случайно, что вернется время
Пиров, и ласк, и шестивий карнавальных.
Спокойным будь и ко всему готовым:
К позорной смерти, к бремени бессмертья,
К измене и изгнанию... Подойди,
Плащ волоча, к окну и молча слушай
Отходную – ее сыграют флейты.
Зажми в кулак трепещущую душу,
Не умоляй, не жалуйся, не сетуй,
Внимая отголоскам наслаждений,
Испытанных когда-то... Попрощайся
С любовницей своей – Александрией,
Которую сегодня потерял.*

«Бог покидает Антония»

(Перевод И. Жданова)

Все творчество Сефериса – поэтическое и прозаическое – пронизано мыслью о Вечном Греке, который шагает из прошлого в настоящее, из настоящего в прошлое и даже в будущее. И непреходящая, вечная культура дает поэту право свободно переносить героя из одной эпохи в другую. Сеферис пишет: «Парфенон (те, кто предпочи-

тают Акрополь в ночи полнолуния, – не знаю, смогут ли проследить мою мысль) возбуждает в нас два совершенно различных типа ощущений, вызываемых одним и тем же объектом. Одно (историческое, археологическое, так сказать “спиральное”») заставляет меня уноситься мечтами в прошлое, философствовать по поводу бренности людских судеб <...> приходить в экстаз от красоты древних эллинов... Второе – эстетическое. Это совершенно другое дело. Это ощущение, острое и исключительное, словно мраморная мантия внезапно окутала меня всего с ног до головы; это речь, которой я не понимаю, но вместе с тем чувствую настоящую потребность говорить ее голосом, чтобы понять ее» (цит. по: 2, с. 141).

Сеферис использует миф, легенды, предания, чтобы выразить свое время. Он перевоплощает их в своей фантазии; переносит античность в современность, поэт передает непрерывность исторического развития:

*Куда б я ни поехал, Греция ранит меня.
В Пилосе Кентавра рубаха окровавленная
скользнула сквозь ветки каштана
и окутала тело мое.
Когда поднимаюсь я в гору,
море со мной поднимается вместе.
В Микенах я поднял громадные камни
и Атридов сокровища
и вместе с ними прилег отдохнуть
в гостинице «Елена прекрасная, жена Менелая».
.....
Спецы и Пирос, и Микonos
Истерзали меня баркаролами.*

(Цит. по: 2, с. 140–141).

Поэзия «мифа и истории», как и во времена Античности, требует сегодня от читателя определенной подготовки, знания духовного и культурного наследия. Убежден в том, писал Сеферис, что для истинного друга искусства «трудного искусства» не существует.

Список литературы

1. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
2. Мочос Я. Современная греческая литература. – М.: Наука, 1973. – 323 с.
3. Порфирий. О пещере нимф // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 577–591.
4. Тахо-Годи А.А. Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 557–576.
5. Шиллер И.Х.Ф. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Гослитиздат, 1950. – Т. 6: Статьи по эстетике. – 762 с.
6. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
7. Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.

References

1. Zhan-Pol'. Prigotovitel'naya shkola ehstetiki. – M.: Iskusstvo, 1981. – 448 s.
2. Mochos Ya. Sovremennaya grecheskaya literatura. – M.: Nauka, 1973. – 323 s.
3. Porfirij. O peshchere nimf // Taho-Godi A.A., Losev A.F. Grecheskaya kultura v mifah, simvolah i terminah. – SPb.: Aletejya, 1999. – S. 577–591.
4. Taho-Godi A.A. Hudozhestvenno-simvolicheskij smysl traktata Porfiriya «O peshchere nimf» // Grecheskaya kultura v mifah, simvolah i terminah. – SPb.: Aletejya, 1999. – S. 557–576.
5. Shiller I.H.F. Sobr. soch.: V 6 t. – M.: Goslitizdat, 1950. – T. 6: Stat'i po ehstetike. – 762 s.
6. Ehstetika nemeckih romantikov. – M.: Iskusstvo, 1987. – 736 s.
7. Ehstetika rannego francuzskogo romantizma. – M.: Iskusstvo, 1982. – 480 s.

В.С. Бочаров

**ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО АНДЕГРАУНДА***

V.S. Bocharov

Features of the Soviet literary underground

Под андеграундом (также известным как «другое искусство», «альтернативное искусство», «нонконформистское искусство», «подпольное искусство», «неофициальное искусство») советского периода в наиболее общем смысле можно понимать представителей различных художественных течений в искусстве СССР 1950–1980-х годов, которые по соображениям политической и идеологической цензуры были вытеснены официальными властями из публичной художественной жизни. Однако зачатки того, что впоследствии назовут андеграундом, можно обнаружить уже в 30–40-е годы, а с 1950-х годов он стал уже самодостаточным явлением в советской культуре.

Советский андеграунд, как и его вариант на Западе, возникший несколько ранее, стал эстетической реакцией на господствующие художественные направления в искусстве. Но если на Западе андеграунд был добровольной попыткой ухода от коммерческого мейнстрима в область независимого экспериментального творчества, то в Советском Союзе неприятие единственного одобряемого властями стиля – со-

* *Бочаров В.С.* Особенности советского литературного андеграунда // Челябинский гуманитарий. – Челябинск, 2017. – № 1(38). – С. 28–33.

циалистического реализма – смыкалось с появлением социального протеста у некоторой части деятелей искусства, что придавало культуре андеграунда оттенок политической оппозиционности. Западный андеграунд, возникнув изначально как направление в американском киноискусстве, позже распространился и на другие жанры. Причем схожие культурные явления наблюдались почти одновременно и в других странах западного мира.

Художественная оппозиция Запада в своей основе имела открытый характер, поскольку находилась в условиях либеральной политики государства. Что касается советского варианта андеграунда, то здесь ввиду существенного ограничения творческой свободы через идеологию, деятельность большинства участников действительно становилась подпольной со всеми присущими этому элементами (вынужденное сокрытие созданных произведений, особые условия допуска к личному знакомству, четкое разделение на «свой» – «чужой» и др.). Одним из выходов для попавших под давление системы становилась так называемая «геттоизация» (от «гетто»), которая была связана с формированием для инокультурной группы особой «своей» территории.

На представителей андеграунда постоянно осуществлялось давление «сверху» и не только посредством прямых действий, к примеру, тюремных заключений, ссылок, показательных процессов, но и путем активного использования властью механизма стигматизации, в данном контексте социокультурной. Стигматизация в этом контексте означает определение социального статуса группы на основе тех или иных ее отклонений от принятых в данной социальной общности норм.

Через средства периодической печати (в виде разоблачительных публикаций) деятелям андеграунда присваивался статус «маргиналов», живущих вне закона государства, неблагонадежных, едва ли не «прокаженных». Это влияло не только на возможность публиковаться или еще каким-то способом знакомить аудиторию со своими трудами, но и затрудняло жизнь на бытовом уровне, например в таких вопросах, как трудоустройство. Ввиду нелегального существования неофициальное искусство в СССР тесно смыкалось с неформальными молодежными движениями (например, московскими концептуалистами, хиппи, митьками, рокерами и т.д.). «Лианозовская» или «барач-

ная» школа (группа поэтов и художников андеграунда), такие авторы, как И. Холин, Е. Кропивницкий, Г. Сапгир) сознательно в своем литературном творчестве занимались демифологизацией советской действительности, отражая темную, неприглядную сторону советского быта.

Однако не все действия участников «подпольных» объединений носили протестный характер и были направлены в сторону вызова «системе». В герметичной литературно-художественной среде андеграунд мог существовать вне политики, в отсутствие активной гражданской позиции сосредоточившись на работе прежде всего «для себя» и близкого круга посвященных, обитая в своем собственном мире, со своими ценностями. Примерами таких авторов могут служить Павел Улитин, Леон Богданов, Евгений Харитонов, Борис Кудряков. Сходные своим радикальным подходом к форме художественного текста, приведенные авторы сочетали в своих произведениях сразу несколько значительных линий русской прозы XX в. вкупе с модернистскими традициями Джойса, Пруста и Беккета в мировой литературе.

Со временем андеграунд, несмотря на получение его деятелями ранее неосуществимой возможности свободной реализации творческих замыслов, не исчез как культурный феномен. Условия нового времени лишили его ряда негативных черт, которые остались в советском прошлом, отчего на сегодняшний день андеграунд приобрел особый элитарный характер, при этом оставшись площадкой для самых смелых экспериментов в сфере искусства.

Фетисова Т.А.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО БАРОККО

Аннотация. В статье рассматривается влияние риторики на музыкальное искусство, теория аффектов, метод подобия-«подражания», барочное осмысление пространства и времени.

Ключевые слова: музыка как универсальный язык; musicuspoetica; музыкальные фигуры и живописании; иллюзорность и театральность; время и вечность.

S.A. Gudimova
Baroque music space

Abstract. The article deals with the influence of rhetoric on musical art, the theory of affects, the method of similarity «imitation», baroque comprehension of space and time.

Keywords: music as a universal language; musicuspoetica, musical figures and paintings; illusory and theatricality; time and eternity.

XVII век разрушил оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира. В художественном сознании вновь доминирует идея бренности всего сущего. Свой страх и трепет перед необоримостью Фортуны человек барокко скрывал под маской экстравангантности или самоуверенности.

Главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника, высшего образца, на который в значительной степени ориентировались различные, в том числе и невербальные виды искусства. В XVII в. главной задачей искусства стало максимальное воздействие, конкретизированное в риторической триаде – *docere, delectare, movere* – учить, услаждать, волновать. Художники стремились выработать универсальный язык, затрагивающий сразу несколько уровней восприятия. Так, музыканты хотели одновременно говорить, живописать, представлять. Универсальный язык вырабатывался и в опере, и в духовной хоровой, и в инструментальной музыке (4).

Недостаточная осведомленность музыканта в вопросах риторики считалась предосудительной. Немецкий музыкальный критик, органист и композитор Иоганн Адольф Шейбе, считавший себя борцом за новое искусство, за возвращение к «естественной простоте», обрушивается на И.С. Баха: «Этот великий муж недостаточно осведомлен в науках, которые требуются для искусного композитора... Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса тот, кто не поинтересовался... исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности вытекают все особенности хорошего и плохого стиля» (цит. по: 10, с. 137). Это был по тем временам столь серьезный выпад, что возмущенный Бах попросил своего друга, магистра Бирнбаума, читавшего риторику в Лейпцигском университете, вступить за него. Защищая оскорбленного кантора, магистр пишет две брошюры, где возражает критику: «Бах настолько хорошо знает, как разрабатывается музыкальное произведение в соответствии с ораторским искусством, по разделам и частям, что не только с удовольствием слушаешь его, когда он с основательным знанием говорит о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но вос-

торгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях» (цит. по: 10, с. 133).

В эпоху барокко риторика начинает непосредственно влиять на многие сферы музыкального искусства. Во-первых, солист занимает на сцене место оратора: он находится непосредственно перед публикой, а хор и ансамбль перемещаются на задний план. В XVII в. бурно развивается инструментальная музыка, и первое место на эстраде стали занимать скрипачи, в постоянном репертуаре которых сонаты и *concertogrosso*. Музыка создателей концертирующего стиля – Витали, Вивальди и их последователей – завоевала всю Европу. Во-вторых, риторика вносит существенные коррективы в творческий метод. «Как риторика, так и наша музыкальная риторика, – отмечал Атанасиус Кирхер, – состоит из трех частей: *inventio* [изобретение], *dispositio* [расположение], *elocutio* [словесное выражение]¹» (цит. по: 3, с. 18).

Немецкая теория музыки особо выделяет тип композитора *musicuspoetica* (от «*musicapoetica*», учения о композиции, опирающегося на риторику). Это композитор, соединяющий в себе знания ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), искусность ремесленника и фантазию художника, сочинения которого способны пережить творца.

Риторика с ее изначальным универсализмом становится в процессе поисков нового языка каналом связи различных искусств. При этом особое значение в названный период имело содержание третьей ее части – *decoratio* – учения о так называемых украшениях (фигурах, тропах). Здесь полнее всего проявлялось красноречие и заложенные в нем живописно-театральные возможности. Интересно, что само слово «*decoratio*» (от лат. *decorare* – украшать) состоит в прямом родстве с театральным термином «декорация», подразумевающим визуальное «украшение» спектакля (4).

Основными приемами, с помощью которых музыка пыталась «живописать» и говорить, были так называемые музыкальные фигуры. (Слово «фигура» в переводе с латыни означает образ, вид, а «*figurare*» – делать вид, представлять. Хотя со временем это слово приобрело и другие значения, почти во всех из них сохранился первоначальный смысл – образно-изобразительный и типизирующий.) Музыкальные фигуры, по мнению теоретиков барокко, аналогичны риторическим

¹ *Elocutio* состоит из трех разделов – учения об отборе слов, их сочетании и учения о фигурах и тропах. В многочисленных риториках третью часть называли *decoratio* (украшение). – *Прим авт.*

фигурам и тропам – особым стилистическим оборотам, которые придают речи выразительность, повышают ее образно-эмоциональное воздействие. Многие музыкальные фигуры даже получали названия своих риторических прообразов.

Чувства (или, по терминологии того времени, страсти, аффекты) понимались как вселяющиеся в человека извне строго типизированные состояния, которые композитор должен по возможности точно «описывать» с помощью музыкальных фигур, а их насчитывалось свыше 80. Такое «предметное» понимание чувств порой позволяло их «анатомировать». Немецкий ученый А. Кирхер в трактате «*Musurgia universalis*» (1650) утверждал, что музыка наделена способностью вызывать определенные аффекты: восемь главных – радость, отвага, гнев, страсть, прощение, страх, надежда и сострадание; а также несколько «производных». Все аффекты Кирхер делит на три группы – радость, спокойствие и печаль.

Один из крупнейших теоретиков баховского времени И. Маттезон считал, например, что аффект жалости состоит из двух компонентов – любви и грусти, а ревности – из семи: пылкой любви, недоверия, желания, мести, грусти, страха и стыда.

Многие теоретики указывали, каким образом представлять в музыке тот или иной аффект, каковы «знаки» этого аффекта. Так, Маттезон писал о передаче музыкой отчаяния через «всевозможные крайности звучания, очень необычные пассажи и в высшей степени странные, фантастически неупорядоченные последовательности звуков» (цит. по: 4, с. 87).

Немецкий музыкант И. Кванц выделяет такие страсти, как лень, меланхолия, нежность, веселье, смелость, серьезность. По мнению Кванца, их изображение зависит от следующих средств: 1. Лад. Мажор выражает радость, смех, серьезность, величие; минор – лень, меланхолию, нежность. 2. Лесть, меланхолия, нежность выражаются плавным, слигованным движением и неширокими интервалами; радость и смех – короткими нотами, широкими скачками. Длинные ноты, перемежающиеся короткими, создают ощущение величия. 3. Диссонансы способны «живописать» разные аффекты. 4. Кванц выделяет две группы произведений – быстрые и медленные. Характер *allegro* – радостный, живой, *adagio* – нежный и меланхоличный (5).

В теории изображения аффектов большая роль отводилась опере. Один из создателей немецкой комической оперы Р. Кайзер отмечал: «Аффекты гнева, сострадания, любви, как и свойства, прису-

щие великодушию, справедливости, невинности и одиночеству она [опера] изображает в их неприкрытой наготе, увлекая своей сокровенной силой в сторону сих чувств все умы и как бы вынуждая сердца к любовной страсти, подобно несгораемому амианту, воспламеняющемуся посредством искусно отшлифованного зеркала» (цит. по: 5, с. 53).

Естественно, главная роль в опере отводилась арии как основному компоненту музыкальной драматургии, в котором аффекты нашли свое музыкальное воплощение. Арии классифицировались по разным признакам (любовная, гневная, веселая, быстрая и т.д.). Раньше других в опере сформировались две образные сферы – героика и скорбь (*lamento*). Становление музыкальных средств выражения сферы *lamento* было долгим. Для первых *lamento* XVII в. характерна сквозная форма и практически полное следование музыки за текстом. В мелодии преобладали речевые интонации, мелодическая линия часто прерывалась паузами, показывающими волнение героев. Экспрессивные интонации связаны с выделением характерных для аффекта *lamento* слов, например, «плакать», «несчастный», а также вздохов, обращений к богам. В XVIII в., отмечает М. Коротовских, в творчестве большинства композиторов сформировался определенный тип арии *lamento*, в котором музыкальными средствами выражается обобщенный образ печали (5).

В своих живописных устремлениях музыка барокко не обходила вниманием даже абстрактные понятия, по-своему изображая их звуками. Так, слово «вечность» часто иллюстрировалось особенно длинным, как бы нескончаемым мелодическим потоком – распевом на одно слово, а «грех» – побуждало композитора отступать от строгих канонов и давать смелый диссонанс или хроматизм, т.е. «грешить» против правил.

Считалось, что нет предмета, неподвластного музыкальному «живописанию», причем «живописание» почиталось первейшей обязанностью музыки. При таком подходе каждый элемент музыкального языка (даже паузы) становился «информативен». Итальянский теоретик XVIII в. Дж. Риккати писал о пяти значениях пауз, среди них – символика смерти, идея конца, подражание прерывистой речи, «живописание» чувств (сомнения, удивления, онемения). Конкретную образность несли и, казалось бы, далекие от зрелищности полифонические приемы. Так, имитация темы в другом голосе (особенно если мелодия излагалась мелкими длительностями), нередко связывалась с

бегом, следованием за кем-то или преследованием и называлась фигурой фуга (fuga – дословно – бег).

Нотная графика тоже широко использовалась в барокко как изобразительное средство. Так, написание нот не на пятилинейном нотном стане, а над или под ним связывалось с известными риторическими фигурами «преувеличение» и «преуменьшение»; в музыке именно так нередко конкретизировали пространственные представления, например, высоту или глубину, небо или бездну. Более того, встречались изображения, адресованные исключительно к зрению, а не слуху. Классический пример – иллюстрация слов «день» и «ночь», «свет» и «тьма» нотами с черными и белыми головками (4).

Основой музыкальных «живописаний» был метод частичного подобия, «подражания». В этой подражательности ощутимо родство с театром, тем более что понятия в музыке образно оживали в процессе движения, как бы игры. Нередко, впрочем, для постижения всего смысла музыкальных «подобий» требовалось знание музыкальной теории, например, когда композитор, озвучивая слово «иноплеменных», вводил чуждый для данной ладотональности звук, или когда на слове «жажду» давал хроматический уменьшенный интервал, именуемый теоретиками «недостаточным», а на слове «взвалил» – увеличенный интервал, «преизбыточный». Произведения барокко (особенно XVII в.) порой настолько переполнялись «подражаниями», что уже в первой половине XVIII в. теоретики будут настойчиво призывать к избирательности. «Если в мелодии никогда не оставляют без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликование, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи подобных слов – без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничание, – пишет Маттезон... – Я не вижу основания к тому, чтобы в словах: “я не вздыхаю о высоких вещах” – изобразить высоту... не слова, а их смысл должен быть целью композитора» (цит. по: 3, с. 30).

Важной специфической особенностью музыкальных изображений барокко было взаимопроникновение образно-конкретного и обобщенного. С одной стороны, любое явление, в том числе из области религии и метафизики, тяготело здесь к зрелищному воплощению. С другой стороны, даже самые простые, непосредственные иллюстрации отличались обобщенностью. Эта двойственность заключена в самой природе фигур как типизированных образований, приближающихся в музыке к символам и эмблемам, отмечает О.И. Захарова (4).

Интересен в данном контексте пример Высокой мессы И.С. Баха. В ее религиозной символике заметную роль играют фигуры восхождения, нисхождения и круга. С помощью первых двух воплощаются антитезы земли и неба, человека и Бога, страдания и радости, погребения и воскресения. А фигура круга выступает как изображение небосвода и как символический атрибут божественного. Бах неоднократно применяет ее при прославлении Господа (например, в Gloria, начало которой переводится «Слава в вышних Богу»). Все три изобразительных фигуры опираются на устойчивую традицию, которая имеет прямые параллели с пространственно-изобразительной символикой живописи и театра барокко. Помимо того, в мессе используются фигуры, «изображающие» теологическую идею тождества, триединства, что также не является изобретением Баха, но, по-видимому, встречается только в музыке. Так, в № 7, где говорится о единокровстве Бога Отца и Сына, в № 14 («И во единого Господа»), в № 19 («Исповедую единокрещенье») композитор применяет каноническую имитацию в унисон и октаву, при которой один голос почти тождествен другому (4).

Барокко впервые услышало музыку в пространстве и открыло пространство в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хорov, послужившее истоком пространственных эффектов, повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилив эмоциональное воздействие на слушателя (6).

Открытие пространственности в музыке связано с достижениями всей барочной культуры. Микро- и макровеличины чрезвычайно занимают мыслителей барокко, проблема человеческого существования меж двух бездн – бесконечно малого и бесконечно великого – тема размышлений французского барокко, начиная с Паскаля. Предмет постоянного восхищения теоретиков «быстрого ума», сближающего «далековатые идеи», – телескоп и микроскоп, которые позволяют проникнуть в бесконечно дальнее и бесконечно близкое. Эммануэле Тезауро восторженно пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол – малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим дома, леса и города, избегавшие

ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышкой Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!» (цит. по: 6, с. 55).

Меняется и осмысление времени: оно воспринимается в эмблематической совмещенности вечного и преходящего. Эсхатологические чаяния барокко перекликаются со средневековыми, обе эти эпохи оперируют категориями времени и вечности. Но Средневековье не знает понятия безвременья, отвечающего невероятной напряженности барочного мышления. Безвременье, в котором встречаются время и вечность, – одна из центральных тем немецкой поэзии и музыки эпохи барокко. Доходящее до экзальтации переживание времени запечатлено в эмблеме бренности («vanitas»). Протекание времени для барокко – это ускользание его в каждое мгновение, время сложено из неуловимых мгновений. Мотив бренности – ключевой в барочной культуре, эмблемы бренности встречаются в поэзии, живописи, литературе, музыке. Идеи бренности, вечности, смерти и бессмертия пронизывают великолепную кантату № 60 И.С. Баха.

В музыкальной культуре повышенное внимание ко времени проявилось в новом, по сравнению с предшествовавшей эпохой, осознании событийной окрашенности музыки, отмечает М. Лобанова. Время музыки понимается как чередование разнородных процессов, имеющих различный эффектный смысл. Время становится дискретным, музыкальный процесс – контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, осознает антиномичный контраст. Недифференцированное пространство, единое хоровое звучание, выдержанное единое эмоциональное состояние замещаются многослойным, разнородным пространством, темброво и динамически дифференцированным звучанием, особенно ясным в многохорных произведениях, и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно эффектных мгновений, отмечает М. Лобанова.

Барочное осмысление пространства и времени отличается динамизмом. Один из символов эпохи – Бог – вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует Универсум. Барокко открывает категорию движения. Если ренессансные мадонны сидели на тронах, то барочные – парят. Принцип движения вносится в скульптуру, архитектуру, живопись, музыку, которая культивирует разные формы танца в балетах, концертах, сонатах, сюитах, интересуется «движениями

человеческой души», изменениями в темпе, пространственной игрой. Быть может, барокко именно потому испытывает такую любовь к фуге, что эта форма прямо связана с движением, бегом!

Всеобщая подвижность схвачена уже в формуле Монтеня: «Весь мир – это вечные качели»; затем движение становится важнейшей категорией барокко. Как говорил Кеплер, «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов» (цит. по: 6, с. 56).

Барокко постоянно сопоставляет и подменяет два плана: реальный и воображаемый. «Жизнь есть сон» – это название пьесы Кальдерона схватывает важнейшие особенности мироощущения барокко. В испанской литературе постоянен мотив обмана и его распознавания.

Превращения, чудеса не были внешними, чисто декоративными элементами, они составляли неперемнную часть строгой художественной системы. Иллюзорность и театральность – рядоположные качества. Один из крупнейших теоретиков барочного «остроумия», Тезауро, сближал два представления: «мир есть сон» и «мир есть театр».

Одна из наиболее популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека – музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира – кукольный театр бога).

Представления о мире-театре разделялись многими творцами в эпоху барокко. Этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса, Шекспира. Шекспировский «Глобус» носил девиз: «Весь мир действует как актер», а в комедии «Как вам это понравится» есть слова: «Весь мир – сцена». Барочная идея «театра мира» («*theatrum mundi*») возвела в систему представления, имевшие долгую историю, сообщила переживанию мира как театра неслыханный дотолединализм.

Музыкант может изображать этот мировой театр, подражать драме, которой управляет вседержитель. Но если земной музыкант, лицедействуя на сцене земной музыки, подражает богу, то бог – не более чем актер. Владение правилами, способность играть на сцене мира, быть актером мирового театра сообщает человеку неслыханную силу.

В трактатах того времени постоянно подчеркивается мысль о равенстве музыки и речи, теоретики находили аналогии в музыке характерным интонациям и фигурам патетической речи: риторическим восклицаниям, вопросам и пр., причем вместо слова «исполнение» они использовали слово «произнесение».

Музыкальная «речь» стремилась подражать диалогам, спорам, беседам. И.С. Бах, по рассказам учеников, объяснял им: каждое произведение – это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу (10, с. 160). Показательны и названия произведений тех лет. Например, трио К.Ф.Э. Баха, сына и ученика И.С. Баха, называлось «Разговор сангвиника с меланхоликом», а на титульном листе одного из сочинений Г.Гийме значилось: «Шесть сонат-квартетов, или Галантные и занимательные разговоры между поперечной флейтой, скрипкой, басовой виолой и виолончелью».

Не только отдельные сочинения, но и некоторые жанры тяготели к разговору, в особенности к диспуту и спору – характерным проявлениям одного из трех основных стилей риторики – рассуждающего. Так, fuga имела четыре диспута, а инструментальный концерт понимался как соревнование с тембровой персонификацией обеих сторон (солиста и оркестра, разных вступающих групп оркестра).

В самом построении произведения или его части музыканты часто ориентировались на правила построения ораторской речи – так называемую диспозицию с характерными для нее разделами: вступлением, изложением главной темы, ее утверждением, опровержением возражений оппонентов и заключением. Смена утверждений и опровержение конкретизировалась в контрастной смене образов.

В эпоху барокко исполнение музыкального сочинения требовало настоящего перевоплощения исполнителя. Знаменитый немецкий флейтист И. Кванц писал: «...в каждом новом такте иной раз приходится, так сказать, вживаться в другой аффект, в другое чувство, становясь, то печальным, то веселым, то серьезным и т.д. ...Тот, кто основательно овладеет этим искусством, не будет иметь недостатка в аплодисментах слушателей, его исполнение всегда окажется впечатляющим, трогательным» (цит. по: 4, с. 92). Более того, при импровизации фантазий – самой свободной и аффективной области инструментальной музыки – рекомендовалось даже прибегать к языку мимики и жестов.

Композиторы пишут к своим сочинениям предисловия, стремясь раскрыть свой замысел, прояснить образы. Например, Иоганн Кунау предваряет сонату для клавира «Саул, исцеленный Давидом при помощи музыки» такими словами: «Глаза его [Саула. – С. Г.] дико вращаются и из них сыплются одна за другой искры; лицо столь искажено, что немногие остатки образа человеческого почти нельзя распознать; сердце изрыгает из уст пену, как яростно бушующее море. Недоверие, ярость, ненависть и страх одолевают его! Летящее из руки его копье показывает, что все сердце его объято пылким гневом. Словом, душевный недуг его так велик, что следы адских мук ясно у него обозначаются» (цит. по: 8, с. 274).

Союз музыки с риторикой не сковал развития «искусства муз». Эпоха барокко обогатила мировую культуру подлинными шедеврами. «...просодия и риторика не мешали четкому проявлению оригинальности. Наоборот... они помогали расцвету оригинальности», – эту цитату из Бодлера приводит И.Ф. Стравинский в «Музыкальной поэтике». «Чем больше налагаешь на себя ограничений, – пишет Стравинский там же, – тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух» (9, с. 41). Сближаясь с другими искусствами, музыка обогащалась сама, обретала собственную ценность и эмансипировалась. В эпоху барокко в Европе появилась музыка, которая звучит в концертных залах всего мира и поныне. Именно в XVII в. рождается опера и возникают новые музыкальные формы – соната, концерт, оратория. Усложнился контрапункт, увеличились размеры и возможности хоров и оркестров (в некоторых мессах римского композитора Орацио Боневоли участвует до 47 голосов), барочные храмы наполнились чудесной музыкой. Развивается органное и клавесинное искусство. Музыкальные здания, которые возводили великие композиторы XVII в., походили на соборы в стиле барокко. Как барочная архитектура, где линии кажутся смещенными, фасады «движутся», колонны восходят винтообразно вверх, купола словно пронзают пространство, музыка барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими и многообразнейшими комбинациями.

Постепенно и эстетика приняла «музыкальный» характер, музыкальность стала одним из эстетических критериев. Уже никого не удивляют выражения: музыка стиха, симфония красок, полифония романа, «застывшая» музыка соборов, мелодическая линия графики, ритм орнамента...

Список литературы

1. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
2. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Теоретики барокко // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 64–66.
3. *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка в XVII – первой половине XVIII в. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
4. *Захарова О.И.* Риторическое decoratio и музыка XVII – первой половины XVIII в. // Информ. бюллетень междунар. ассоциации по изучению и распространению слав. культур ЮНЕСКО. – М., 1993. – Вып. 27. – С. 85–93.
5. *Коротовских М.* Аффекты в философии и музыкальном искусстве XVII–XVIII // Философия и музыка. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – Вып. 163. – С. 47–56.
6. *Лобанова М.* Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 54–58.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
8. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
9. *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
10. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

References

1. *Golenishchev-Kutuzov I.N.* Romanskie literatury. – M.: Nauka, 1975. – 531 s.
2. *Golenishchev-Kutuzov I.N.* Teoretiki barokko // Istoriya vseмирnoy literatury: V 9 t. – M.: Nauka, 1987. – T. 4. – S. 64–66.
3. *Zaharova O.I.* Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka v XVII – pervoj poloviny XVIII v. – M.: Muzyka, 1983. – 77 s.
4. *Zaharova O.I.* Ritoricheskoe decoratio i muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII v. // Inform. Byulleten' mezhdunar. associacii po izucheniyu i rasprostraneniyyu slav. kul'tur YuNESKO. – M., 1993. – Vyp. 27. – S. 85–93.
5. *Korotovskih M.* Affekty v filosofii i muzykal'nom iskusstve XVII–XVIII // Filosofiya i muzyka. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2004. – Vyp. 163. – S. 47–56.
6. *Lobanova M.* Konceptii prostranstva, vremeni, dvizheniya v epohu barokko // *Lobanova M.* Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'. – M.; SPb.: Centr humanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2015. – S. 54–58.

7. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vv. – M.: Muzyka, 1971. – 688 s.
8. Renessans. Barokko. Klassicizm. – M.: Nauka, 1966. – 347 s.
9. *Stravinskij I.F.* Stat'i i materialy. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – 527 s.
10. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah. – M.: Muzyka, 1965. – 725 s.

Т.Г. Аниконова

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ***

T.G. Anikonova

The dramatized representation in the context of culture

Театрализованное представление — это форма городской праздничной культуры, которая может быть как составной частью церемониальной программы в праздничном городе, так и самостоятельным художественным явлением, имеющим свои законы и правила, свои приемы и средства воздействия. Как правило, это зрелище с участием больших масс людей, которое проводится под открытым небом на площадях, стадионах, в парках и обычно приурочено к знаменательным датам. Подобные представления создаются в рамках бытующей в обществе культуры, что крайне облегчает его восприятие для носителей этой культуры.

Театрализованное представление всегда посвящено реальному событию, факту, который необходимо отразить в образной театральной форме. Истоки театрализованного представления кроются в площадном театре, но, в отличие от него, театрализованное представление по своей сути и содержанию не является народным. Оно, кроме

* Аниконова Т.Г. Театрализованное представление в контексте культуры // Наука. Искусство. Культура. — Белгород, 2017. — Режим доступа: КиберЛенинка: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizovannoe-predstavlenie-v-kontekste-kultury>

художественных задач, выполняет, прежде всего, властный заказ, напрямую пропагандируя политические, общественно значимые идеи.

История театрализованного представления в России напрямую связана с именем Петра I. Бытовавшие в допетровские времена традиционные обрядово-зрелищные формы игрового фольклора при Петре I практически прекращают свое существование, уступив место новому имперскому площадному театру, возникшему в России раньше театра как такового. Это говорит о возникновении насущной потребности власти в новой форме массовой коммуникации, воплотившейся в театрализованном представлении, развитие которого совпало с начавшейся европеизацией Руси. С помощью театрализации русские люди овладевали ренессансным мироощущением, созвучным Петровским реформам.

В отличие от традиционного праздника – православного или народного – петровские нововведения были рассчитаны, прежде всего, на просвещенного человека, знающего грамоту и умеющего «считывать» смыслы аллегорий и символов, которыми были насыщены представления.

Особенно ярко это проявилось во «всешутейшем и всепьянейшем соборе», который предстал пародией на церковно-гражданские церемонии и был призван разрушить сценарий традиционных праздничных торжеств. Именно поэтому в нем самым распространенным приемом стало ряженье, скоморошество, активно уничтожаемое уже при Алексее Михайловиче.

Представления Петровской эпохи, от триумфальных шествий до фейерверочных представлений, развивались как специфическая идейно-пропагандистская театральная форма, эффективно использующая все средства выразительности, именно такую форму мы сейчас называем театрализованным представлением. Обращаясь к архетипическим символам, образам, сюжетам, театрализованное представление актуализировало сопричастность индивида коллективному состоянию сознания, духу общества, одновременно смыкаясь с политическим и идеологическим мышлением. Оно формировалось под знаком укрепления авторитарной власти, использующей весь возможный арсенал средств пропаганды и агитации, культивирующей политическую риторику, мифы и легенды о грозной к врагам и доброй к единомышленникам власти.

Театрализованное представление в том виде, в каком оно в большинстве своем существует сегодня в России, вызвано к жизни революционными событиями 1917 г., когда в очередной раз появилась необходимость в некой зрелищной форме, которая могла бы выполнять функции художественного рупора власти.

Организаторы театрализованных представлений в Советской России использовали при постановках синтез всех искусств и возможности техники для того, чтобы добиться максимального воздействия на эмоциональную сферу зрителей. Действие масс, сложные построения мизансцен, выразительность номеров, лаконичное символическое оформление, использование машин, электрических приборов, кинопроекции, артиллерийских орудий, монтажное построение сцен и эпизодов – все работало не только на решение темы и идеи, но и на создание убедительно-выразительного зрелища, выражающего волю революционного народа и его отношение к прошлому и настоящему.

В Советском Союзе театрализованное представление стало частью коммуникативной системы, своего рода символическим ритуалом, передающим от поколения поколению нравственные и художественные ценности, опыт и навыки художественного восприятия.

Эстетическое воздействие театрализованного представления всегда определяется визуальным элементом, который господствует в культуре на данный момент. И если в советском театрализованном представлении таким элементом было действие масс, символизирующее народность, единство, устремленность на решение монументальных задач, то в современном театрализованном представлении, как и в обществе в целом, все большее значение приобретает виртуальная коммуникация. Видеопроекция, в основном используемая теперь в современном театрализованном представлении, в большинстве случаев приводит к снижению его ритуально-символического компонента и превращению его в шоу-программу.

Фетисова Т.А.

Е.О. Графова

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX –
НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ
АР-НУВО В РОССИИ***

Е.О. Grafova

**Theatrical art of the late XIX – early XX century in the context
of cultural processes «art nouveau» in Russia**

В конце XIX в. в российском обществе наблюдается стремительный поиск новых форм воплощения идей свободной, гармоничной жизни, не скованной догматикой и стереотипами восприятия жизни предшествующего исторического периода. Эти процессы затрагивают культуру российского общества конца XIX – начала XX в.: искусство, музыку, художественную литературу, и конечно, театр, в котором поиск новых форм идет от драматургии до оформления сцены. Режиссура театральных постановок, художественное оформление спектаклей и афиш, сохранившихся до настоящего времени, дают наглядное представление о развитии стиля ар-нуво в тот период.

Стилистику ар-нуво определяют две основные черты – обращение к национальному характеру и семантическим образам растений, как знаковое воплощение гармонии народной жизни и ее домини-

* *Графова Е.О.* Театральное искусство конца XIX – начала XX века в контексте культурологических процессов ар нуво в России. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnoe-iskusstvo-kontsa-xix-nachala-xx-veka-v-kontekste-kulturologicheskikh-protsessov-ar-nuvo-v-rossii>

нанты в культурных и художественных образах эпохи. Желание публики жить подобно героям театральных постановок, интерес к воспроизведению исторических форм национального характера в архитектуре российского общества конца XIX – начала XX в. сформировано также театральной эстетикой и стало предпосылками развития стиля ар-нуво в российской архитектуре. Архитектор Ф.О. Шехтель интерпретирует в своих работах готическую репрезентацию образов стиля ар-нуво: усадьба А.А. Локалова, (1888–1890), особняк А.И. Дерожинской (1901–1904), особняк С.П. Рябушинского (1903). Архитектор А.В. Щусев совместно с художником М.В. Нестеровым обращаются к русской исторической ретроспективе культурного наследия образов архитектуры и искусства, выраженных в знаменитой и любимой царской семьей и народом Марфо-Мариинской обители. Таким образом, социально-культурные процессы влияния эпохи ар-нуво наблюдаются и в религиозном осмыслении запросов российского общества.

Впервые прообразы стиля ар-нуво в архитектуре России появляются в декорациях театральных эскизов Императорского театра под управлением И.А. Всеволожского. Если обратиться к декорациям театральных постановок Императорских театров, можно заметить, что на эскизах художественные формы русского ар-нуво появляются значительно раньше или во время создания архитектурных построек в этом стиле. Примером служит балет Сен-Леона «Конёк-Горбунук» (1895), балет Л. Пашковой и М. Петипа «Раймонда» (1897), опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила», «Волшебный замок Наины» (декорация профессора М.А. Шишкова) (1892).

Обращение к историческому наследию в России и в Европе предоставляет художникам театра возможность вариативности в творчестве при исполнении театральных декораций, но мотивы будущего стиля ар-нуво прослеживаются в работах М.И. Бочарова, М.А. Врубеля, И.Я. Билибина, Ф.О. Шехтеля. Таким образом, идеи стиля ар-нуво транслируются через театральное искусство декораций в оформление жилого пространства в архитектуре, определяя культурную среду жизни российского общества того периода.

Определенное влияние на восприятие российским обществом стиля модерн оказала актриса Элеонора Дузе. Женский образ эпохи ар-нуво находит свое отражение в театральной игре, гастролирующей

в Санкт-Петербурге и Москве в 1891–1892 гг. итальянской актрисы. Это влияние формирует восприятие новых преобразований в драматургии, в создании новых театральных образов. Речь идет о формировании новых художественных образов на сцене Московского художественного театра в Камергерском переулке. Архитектурное воплощение здания МХТ было также подчеркнуто архитектурой ар-нуво – как символа нового осмысления и восприятия жизни в контексте идей, захвативших русское общество. В стиле ар-нуво символ женского образа представлялся как нимфа, менада, танцующая, летящая в танце жизни и любви, и символизирующая свободу выбора, что наблюдалось в актерской игре Элеоноры Дузе. В ее театральных образах видели нечто вдохновляющее в стремлении к жизни естественной и прекрасной очень многие деятели культуры и искусства эпохи ар-нуво – М.В. Нестеров, А.П. Чехов, Л.О. Пастернак, князь С.М. Волконский и другие.

Имя Элеоноры Дузе связано с теоретиком ар-нуво в Италии – писателем Габриэле д'Аннуцио. Русская публика воспринимает идеи д'Аннуцио через игру Элеоноры Дузе в постановке спектакля «Джоконда». И с трепетом, в нервном, повышенном настроении ожидалась «Джоконда», вторая гастроль великой итальянки, в символической, вдохновенной поэме д'Аннуцио, которую поэт посвятил ее прекрасным рукам. «Вся суть пьесы д'Аннуцио в борьбе двух символов Джоконды, олицетворяющей собой ту форму, которая и есть сущность искусства, и Сильвии, олицетворяющей содержание, долг».

В культурологическом аспекте влияние стиля ар-нуво на российское общество способствовало осмыслению и интеграции российской и европейской культуры. Человек и мир природы оказались вписаны в контекст особого времени, где общество искало красоту в художественных образах женщин-цветов и других удивительных созданиях природы, выраженных в семантических интерпретациях эпохи ар-нуво. Мир растений – хрупкий, гибкий, утонченно-изысканный, плавный и стремительный, как знаменитая «волна Хокусая», погружает в мир грез, сказки, мечты, где время останавливается в волнующем мгновении.

Идея антропоцентризма, где человек создает гармоничное пространство вокруг себя, обращаясь к культурному и историческому наследию, и находит свое отражение в театрально-декорационном ис-

кусстве конца XIX – начала XX в. На русское театральное осмысление идей ар-нуво оказывает влияние синтез культурных процессов, происходящих в европейском мире искусства, прежде всего – Франции и Италии.

Мариус Петипа, чьи либретто и постановки стали примером выдающего мастерства и завоевали признание и любовь всего мира, обращается к зарождающемуся в Европе в это время стилю ар-нуво. В 1865 г. выходит «Голубая георгина» – фантастический балет в двух действиях, либретто М. Петипа, музыка И. Пуни, где идеи ар-нуво транслируются в российское общество. «В эту минуту кустарник распахивается и из него является женщина в одежде цвета георгины. Таинственное существо улыбается ему, танцуя, перепархивает с цветка на цветок. <...> Георгина призывает к себе подруг, венчики цветов раскрываются: из них выходят фантастические существа в виде молодых, прекрасных женщин, каждая в одежде, соответствующей краскам цветка».

В 1865 г. Адольф Шарлемань создает образы женщин-цветов к неосуществленному спектаклю «Королева льдов». Образы женщин-цветов уникальны с точки зрения зарождения стиля ар-нуво. Контекст их прочтения позволяет говорить о том, что в российском обществе идеи зарождения стиля ар-нуво идут параллельно с возникновением этого стиля в Европе (например, образы фей в балете П.И. Чайковского (либретто М. Петипа и И.А. Всеволожского) «Спящая красавица», вышедшем в 1890 г.).

Еще один балет, в котором прослеживаются идеи зарождающегося стиля модерн, – спектакль «Ночь и день», либретто Мариуса Петипа, музыка Л. Минкуса (декорации Михаила Бочарова и Карла Вальца, костюмы Адольфа Шарлеманя), вышедший в 1883 г. «Светозарная царица Дня и ее Божественные спутницы поклоняются Светилу. Все в природе воскресает, растительность пробуждается, листья трепещут под влиянием живительных лучей, опущенные головки цветов выпрямляются на своих стеблях и роскошно распускаются. Птицы и бабочки плавают и искрятся в позолоченной солнцем атмосфере, оглашая воздух звуками гармонии и любви. Из улья вылетает рой пчел, садящихся на цветники. Вдруг раздаются песни: это жители России спешат на праздник Света. Все народности Русского Царства, в разнообразных праздничных нарядах соединяются для приветствия восходящего Светила Дня, которое своим ярким светом обещает сча-

стве и изобилие. Все сливается в общем ликовании, и каждая народность, выражая радость своими национальными танцами, вступает в один общий хоровод».

В начале XX в. в европейской литературе эти идеи найдут отражение в произведениях Мориса Метерлинка «Разум цветов» и «Жизнь пчел». Для ар-нуво характерно обращение к мотивам растений, бабочек, пчел, стрекоз, морских раковин и других растительных орнаментальных сюжетов.

Мотивы стиля ар-нуво прослеживаются и в работе Ф. Шехтеля в рисунках к аллегорическому шествию во время народного праздника 21 мая 1883 г. на Ходынском поле в постановке М. Лентовского по случаю Священного Коронования Их Императорских Величеств. Эскизы к постановке театрализованного действия, участники которого – лягушки, пчелы, муравьи, бабочки и майский жук – соседствуют с Царь-Девницей, Добрыней Никитичем и другими сказочными персонажами. Здесь синтез идей, обращенных к мифологическому национальному сюжету сказок и миру природы, выразительно отражает стиль ар-нуво.

Ведущие балетмейстеры, художники и даже директор Императорского театра И.А. Всеволожский стремятся соответствовать тенденциям культуры и искусства своего времени. И.А. Всеволожский создает эскизы к коронационному спектаклю, балету М. Петипа «Прелестная жемчужина» (музыка Дриго, декорации П.Б. Ламбина по рисункам М. Бочарова, 17 мая 1896 г.) и к спектаклям на музыку П.И. Чайковского.

«Со вступлением на престол Александра III открылась для нашего театра новая эра. И.А. (Всеволожский) вступил в должность директора и принялся за преобразования. <...> Нашими театрами стали интересоваться в Европе. Наши постановки считаются теперь образцовыми». Всеволожский оказал помощь, например, Чайковскому. Достаточно указать на такие произведения, как «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Раймонда». И в области русского драматического театра заслуги его немаловажны; он обратил внимание на режиссерскую часть, на обстановку и репертуар, исторические пьесы стали монтироваться с небывалой роскошью и исторической правдой в костюмах и в мельчайших деталях постановки.

И.А. Всеволожский создает эскизы (совместно с Карлом Вальцем) к коронационному балету «Прелестная Жемчужина». В оформлении программы к спектаклю принимала участие Е.П. Самокиш-Судковская, чьи работы служат визитной карточкой русского ар-нуво в искусстве оформления книжной иллюстрации и открытки. Коронационный балет «Прелестная Жемчужина» – это отражение мировоззрения и доминантного направления искусства модерна в российском обществе.

«Будет ли искомый театр “театром юности и красоты”, который обещает нам Бальмонт, или воспроизведением возможности человеческого счастья без слез, по недавнему требованию Метерлинка-теоретика, “театром настоящего и будущего” в смысле проповеди Антона Крайнего, или театром “Тайны”, “Святыней” “Ночи” мировых вопросов и заоблачных парений, – ни одна из этих программ не дает средства расколдовать чары театральной рампы», – пишет В. Иванов в июне 1906 г. на страницах журнала «Золотое Руно», в котором отразились символические идеи модерна в культурологических процессах в России.

Национальные мотивы в сочетании с декоративными элементами в оформлении спектаклей передают картину художественной и эстетической жизни российского общества, поиска национальной идеи и путей развития отечественного искусства. Интерпретация контекстов стиля ар-нуво в театральном искусстве конца XIX – начала XX в. позволяет воссоздать атмосферу мировосприятия процессов культуры, оказавших глубокое влияние на российское общество эпохи модерна.

С. Г.

О.С. Давыдова

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ:
САД КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ЭПОХИ МОДЕРНА***

O.S. Davydova

*Individual universe: The garden as a poetic motif in the visual art
of the art nouveau era*

В искусстве модерна одним из символов-образов, с которым отождествлялось идеальное начало внутреннего «я» художника, стал «сад».

При этом каждый художник подходил к этому мотиву индивидуально, воскрешая языком искусства личное воспоминание-грезу. Поэтому даже у художников, входивших в одно объединение, например у мирискусников Константина Сомова и Александра Бенуа, образы садов и парков будут совсем не похожи друг на друга.

Процесс индивидуализации характера «райского сада» на основе душевного строя личности художника типичен и для западноевропейского модерна. Садово-парковая иконография в творчестве художников-символистов может выражать как идею «райского сада», так и глубоко драматический подтекст душевной жизни художников,

* Давыдова О.С. Индивидуальный универсум: Сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна // Артикульт. (Научный электронный журнал). – 2017. – № 26(2). – С. 45–61.

как правило, трагично преодолевавших болезненный опыт постижения конечности времени.

Иносказательно отражая символику небесного рая, достижимого на земле с помощью искусства, садово-парковые образы в некотором смысле передавали то творческое состояние, которое Гастон Башляр назвал феноменом «топофилии» – «привязанности к определенному месту», воплощающему «образы счастливого пространства». При этом «счастливые пространства» русских художников-символистов были связаны не столько с темой закрытых интерьеров дома, сколько с открытым пространством садов, парков, усадеб и старинных рощ, преображенных художественной фантазией и памятью авторов в новый самодостаточный мир.

В истории формирования романтико-символистской концепции искусства в России тема обращения художников к садово-парковым мотивам имеет важное национально-самобытное значение, так как раскрывает преемственность в развитии садово-парковой иконографии в отечественном пейзажном жанре. Именно в изображениях садовых и парковых видов на портретах второй половины 1770-х годов берет свои истоки национальный пейзажный жанр. Усилению лирико-поэтического настроения в интерпретации парковых видов Царского села, Павловска, Гатчины прежде всего способствовал Семен Федорович Щедрин. Однако художники-символисты XIX–XX вв. преобразили историческую реальность парков в совершенно новую художественную субстанцию, выражающую их поэтическое представление.

В художественной практике увлечение садово-парковой темой прежде всего было связано с архитектурными опытами. Примеры строительства реальных усадеб и вилл, наделенных собственной эстетической программой, – это творчество прерафаэлитов, овеванное поэтическими легендами Средневековья, утопичные замки Людвига II Баварского, сказочно-романтичный образ усадьбы «Абрамцево» и др.

Другой областью воплощения художественной утопии идеального поэтического пространства было непосредственно живописное и графическое творчество мастеров модерна, связанное с садово-парковой иконографией.

Это были изображения как ландшафтных романтических или классицистических парков (Александр Бенуа, Константин Сомов, Отто Дитц), так и маленьких домашних садов, фрагментов архитектурных или природных усадебных участков, камерных интерьеров

опустевших домов, уголков окружающего их леса, горных полян, рощ, цветов и листьев, сплетающихся в изысканные орнаменты.

Образы садов и парков присутствуют в творчестве большинства мастеров интернационального модерна, причем в русском искусстве этот идеалистический пространственный мотив получил особенно последовательное развитие (работы Михаила Врубеля, Виктора Борисова-Мусатова, художников «Мира искусства», а также произведения «второй волны» русского символизма – мастеров «Голубой розы» – Павла Кузнецова, Петра Уткина, Василия и Николая Милиоти и др.).

В садово-парковых образах большинства русских мастеров эпохи модерна, прежде всего, следует отметить лирико-поэтический импульс, близость к природе. В то время как в произведениях западноевропейских художников эпохи модерна гораздо чаще, чем в русском символизме встречаются программные, умозрительно спроектированные садово-парковые образы, визуально воплощающие философско-эзотерические идеи.

В созданных по собственному представлению символистов о гармонии времени и места иллюзорных земных садах, в их садово-парковых пространствах можно найти трагические, мистические, эсхатологические и даже inferнальные черты, что было связано с усложнившимся переживанием чувства исторического прошлого и насыщенного его незримым присутствием настоящего.

И все же в пространстве сада даже смерть превращалась в романтический «Элизиум», пленявший душу тенью прошлого и удививший в мнимый рай мечты. – Одна из кульминационных вершин в создании символистского образа сада «Реквием» Борисова-Мусатова, работа оставшаяся незавершенной в связи с его ранней смертью.

Постигая образный смысл садов, запечатленных на полотнах художников-символистов, мы переходим от четкой исторической логики развития садово-паркового искусства в область иллюзорной топографии, понять которую поможет не столько архитектура, сколько поэзия. В определенном смысле модерн можно назвать одним из первых стилей, концептуально основанных на последовательном воплощении поэтических принципов формирования художественного образа.

Преображая видимое сквозь «призму» индивидуального, символизм изначально активизировал те пласты сознания, которые обращены к идеалистическому плану восприятия окружающего мира. Вовлеченные в «глубинную» иллюзию рая искусства художники-

символисты обретали «искусственный» рай художественных образов, обладающих собственным временем и пространством. И хотя его иллюзорная вечность не спасает от смерти, «небывалая страна» художников модерна продолжает жить по тем же зыбким принципам поэтических прозрений, от которых до сих пор зависит бытие роз, листвы, прудов, садов, музыки, стихов и вообще всех тех одухотворенных сущностей, которые образуют райскую ауру вокруг земных пространств. Этот акцент, сделанный художниками-символистами на поэтическом мифотворчестве, и превращает традиционный символ-знак (эмблему) «сада» в символистский образ.

Фетисова Т.А.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Л.К. Круглова

АНТИЧНЫЙ ТИП КУЛЬТУРЫ*

L.K. Kruglova
Antique type of culture

Одним из важнейших антропологических противоречий, выявленных и по-своему разрешенных античной культурой, было противоречие духа и тела. Решено оно было в пользу тела, что и придало античной культуре ее неповторимый, так называемый телесный стиль. Он отмечен многими мыслителями, в числе первых из них Ф. Ницше и вслед за ним О. Шпенглер, по словам которого статичное, ограниченное в пространстве, лишенное развития во времени тело определяет все особенности греческой культуры, начиная от статуарности античного искусства и кончая обособленностью греческих городов. Соглашаясь с тезисом о телесном характере античной культуры, А.Ф. Лосев усмотрел его корни в рабовладельческом строе. Указывая на тот общеизвестный факт, что раб считается в античном обществе только неодушевленной вещью или в крайнем случае домашним животным, а именно на рабском труде основана жизнь древнегреческого полиса, А.Ф. Лосев совершенно справедливо подчеркивает, что «человек и его духовная жизнь строятся здесь по типу вещей, по типу физического происхождения физических тел» (цит. по: с. 196).

* *Круглова Л.К.* Античный тип культуры // *Круглова Л.К.* Человек и культура. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 196–223.

И далее А.Ф. Лосев показывает, что и античное представление о душе имеет телесный характер, и «греческие боги сконструированы не иначе, как именно тела, как здоровые, прекрасные и вечные тела» (цит. по: с. 197).

Наличие связи между античным рабством и телесным характером культуры, на которую указывает А.Ф. Лосев, представляется вполне убедительно им доказанным.

Самым прямым выражением телесности античной культуры было весьма значительное (а до IV века н.э., быть может, и центральное) положение физической культуры в системе культуры. Общеизвестно, что важнейшей частью воспитания юношества в Элладе и Древнем Риме было физическое воспитание.

Одним из самых характерных явлений древнегреческой культурной жизни были гимнастические состязания, устраивавшиеся по разным поводам, в том числе и во время обряда погребения. Участники их выступали совершенно обнаженными – не было ничего в человеческом теле, что не признавалось бы достойным восхищения, любования.

Телесный характер культуры не связан был с пренебрежением к человеческому духу. Критерии гармонии, усмотренные в человеческом теле, применялись и в решении вопроса о соотношении тела и духа.

Развивая здоровое и прекрасное тело древние греки стремились через него и благодаря ему воспитывать в себе и прекрасный здоровый дух. Более практичные римляне, несколько пренебрегая прекрасным, но настаивая на соответствии духа и тела, дали миру знаменитую формулу «В здоровом теле – здоровый дух». Нельзя не усмотреть в этом еще одно подтверждение высказанной выше мысли, что человеческое тело было универсальным инструментом античной культуры.

Античности вообще свойственно какое-то недоверие к «сердцу», эмоциям. Демокрит говорил: «С сердцем бороться тяжело, побеждать его – признак благорассудительного мужчины» (цит. по: с. 201).

Почему же высоты человеческой эмоциональности оказались недоступны античной культуре? Прежде всего потому, что в целом античное искусство и культура не поощряли развития индивидуальности.

Как и на Востоке, западная античная культура решила противоречие между личным и общественным в пользу общественного. Однако способы подчинения личного общественному оказались в антич-

ном мире иными. Главное различие заключалось в том, что на Востоке все были подданными властителя-тирана, а в греко-римском античном мире даже во времена империи все свободные были гражданами. Именно своими гражданскими поступками и добродетелями личность оказывалась полезной и нужной обществу. Особенно строго этот принцип выдерживался в доэллинистической Греции и республиканском Риме.

В прямом соответствии с пластическим, телесным характером античной культуры находится центральный элемент ее структуры – искусство и, в частности, такой его жанр, как скульптура. Именно она в наибольшей мере давала возможность воспеть прекрасное человеческое тело и свойственную ему гармоничность. О месте искусства, в частности скульптуры, в системе культуры можно судить хотя бы по тому, что для древнего грека, например, считалось несчастьем умереть, не увидев в Олимпии статуи Зевса работы Фидия.

Пластический скульптурный характер имело и все античное искусство в целом. Можно даже говорить о том, что в рамках античной культуры родился новый, вполне адекватный ей художественный метод. Главная черта, определяющая особенности его формы и содержания, – скульптурность.

В чем ее признаки? Во-первых, в использовании человеческого тела как главного средства художественной выразительности. К сказанному можно добавить, что не только в скульптуре, но и в литературе, театре и развитии сюжета, и движения человеческой души передавались движениями тела, но не живого, а взятого в его статуарности, т.е. в неподвижности, фиксированности того или иного положения, призванного олицетворять, точнее овеществлять, ту или иную идею.

Другая черта скульптурного метода – слабая индивидуализация персонажей. Это касается не только произведений скульптуры, но и персонажей древнегреческой трагедии – вершины античной литературы. Они были лишены черт конкретности. Каждый из них являлся опять-таки не олицетворением, а овеществлением какой-либо идеи, добродетели или человеческой страсти.

Важное место в системе античной культуры занимала философия. Это было связано прежде всего с тем, что она гораздо лучше, чем миф, выполняла мировоззренческую функцию. Преодоление мифа – характерная черта всей античной культуры, теоретическую форму этого преодоления и представляет собой античная философия.

Пожалуй, первым настоящим ученым был философ Аристотель (384–322 гг. до н.э.). Впервые в истории человеческой мысли он «онаучивает» философию. У его ближайшего предшественника Платона (427–347 гг. до н.э.) философия имеет характер художественно-мифологического повествования. Аристотель же разработал элементы подлинно научной методологии, создал классификацию наук, выступал в роли замечательного организатора науки.

На фундаменте, заложенном им, расцвела наука эллинистической эпохи, представленная такими учеными, как Евклид, Архимед, бурно развивались в это время география, естественные науки, филология. На новый уровень вышла медицина, она уже не довольствовалась эмпирией, а была обогащена теорией. Один из ученых того времени – Герофил – сформулировал правило, которым может руководствоваться и современная медицина: «Лишь владеющий в одинаковой степени теорией и практикой может быть совершенным врачом» (цит. по: с. 210).

Римская наука, как и вся культура в целом, сияла отраженным светом греческой. Но примечательно, что именно в ее рамках было предпринято первое исследование по истории культуры – труд Терренция Варрона, посвященный «религиозным и бытовым древностям римского народа». Терренций Варрон использовал множество источников, классифицируя весь огромный материал по рубрикам: люди, места, времена, вещи, боги.

Каковы же самые общие типологические особенности античной культуры как целостности?

С точки зрения ее содержания и формы мы можем выделить два характерных мотива: это гражданственность и телесность. Они тесно связаны между собой, поскольку фундаментом того и другого является древнегреческий полис, сознаваемый и отображаемый античной культурой как социальное тело. Наличие четко просматривающегося единого стержня античной культуры и дало повод целому ряду мыслителей – И. Винкельману, И.В. Гёте, Ф. Шиллеру и, наконец, Г. Гегелю – рассматривать античную, в частности эллинскую, культуру как исполненную «благородной простоты и спокойного величия» (Винкельман), как действительную наличность «классического идеала», уподобляющуюся природе (Гегель).

«Этот образ античности как “природы” и как “идеала” имеет одно свойство, которое присваивалось тогда и природе, и идеалу: свойство вечности» (С.С. Аверинцев) (цит. по: с. 222).

Однако были и другие оценки. Прекрасной и гармоничной Греции никогда не существовало – провозгласил Ф. Ницше. Эллинская культура, согласно его трактовке, глубоко трагична, она – поле борьбы двух начал: аполлоновского – олицетворения света, разума, гармонии и дионисийского – темного, деструктивного, инстинктивного. При этом симпатии Ницше на стороне второго начала, поскольку в нем, по его мнению, – сама стихия жизни, неукротимая воля к власти.

Ницшеанский подход к эллинской культуре был поддержан М. Хайдеггером и Г. Адорно. В каждом из этих подходов есть зерно истины: они отражают существенно важные моменты античной культуры.

Э. Ж.

РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. ЧЕРЕЗ «ТЕМНЫЕ ВЕКА» К ИМПЕРИИ КАРЛА ВЕЛИКОГО*

Early Middle Ages. Through the «dark ages» to the Empire of Charles the Great

Средние века – решающая веха в истории Европы, когда закладываются основы этой цивилизации. А периодом, в течение которого проявился ее первый этап, была эпоха раннего Средневековья. Начало этого исторического периода принято отсчитывать от 476 г. – времени падения Западной Римской империи, когда варвар Одоакр, служивший военачальником в римской армии, низложил последнего ее императора – малолетнего Ромула Августа.

Германские племена, или варвары, как их называли римляне, заняли в Европе многие территории, которые уже были заселены романизированными кельтами. Однако объединяющим фактором для европейской цивилизации стало не столько античное наследие, которое во многом предавалось забвению, а общая христианская религия.

Церковь постепенно проникает во все сферы жизни человека, строго следя за исполнением своего учения даже в интимной сфере.

Создание и существование государства в то время было немислимо без военных захватов земель и их охраны, поэтому постепенно складывается особое сословие из рыцарей, несущих военную службу. Первые королевства порой существовали не более двух веков, но истории воинов, участвовавших в их создании, стали основой для многих сказаний. Одна из самых знаменитых легенд – история о бри-

* Раннее Средневековье. Через «темные века» к империи Карла Великого // История моды. – М., 2018. – № 86. – С. 4–47.

танском короле Артуре и его рыцарях, с которыми он собирался как с равными по чести себе, за круглым столом, стоявшим в его замке. До сих пор историки не могут решить, кто же был настоящим историческим прототипом этого героя английского эпоса.

Считается, что ранний период заканчивается в XI в., а его достойным итогом было появление в Европе первого действительно крупного государства – империи, основанной в IX в. королем франков Карлом Великим. Этот правитель прославился не только масштабными завоеваниями новых земель, но и особым отношением к науке, искусству и образованию, что привело европейское общество к первому культурному подъему.

Вместе с тем разрушаются античные города с великолепной архитектурой, зарастают некогда широкие дороги, а литература и наука, несмотря на распространение латинского языка, предаются забвению. Этот период кажется упадком культуры. Но отказавшись от столь ценного наследия, европейцы достают из «хранилищ» еще более древнее богатство – народные традиции, порой берущие начало еще с бронзового века. Все, что создавалось в это время, – результат сложного взаимодействия остатков языческой, античной и варварской культур с катализатором в виде новой христианской религии.

Слово – это самое ценное, что дошло до нас с тех времен, называемых «темными». Народные песни и легенды распространялись по всей Европе бродячими артистами. Самые древние, архаические эпосы были тесно связаны с язычеством и могли повествовать о мифических богах и древних культовых ритуалах предков. Очень лаконичные по стилю отдельные произведения обычно рассказывали об одном эпизоде старинной истории, представляя его серией песен или саг. Такие произведения сохранились в основном на севере – это большой цикл кельтских и скандинавских саг, германский эпос «Беовульф», рассказанный от имени богатыря. Чуть позже появился героический вид эпоса, где главным героем выступает отважный рыцарь. Самый знаменитый герой британского фольклора – король Артур, о котором впервые рассказывает валлийская поэма начала VII в. Позже на протяжении всего Средневековья будет появляться огромное количество письменных произведений, посвященных этому герою и рыцарям, входившим в его ближайший круг.

Первыми литераторами, фиксировавшими устное творчество, были монахи, которые умели читать и писать, в отличие от большинства. Благодаря этому в то время появляется новый жанр – рассказы о

жизни святых, а в Европе складывается культ раннехристианских мучеников.

Христианство на первых порах не поддерживало искусство, воспроизводящее образ человека, ведь главным, по новому мировоззрению, стал недостижимый Бог. Именно поэтому в искусстве так хорошо прижился «звериный стиль», принесенный германскими племенами от кочевников. Он представлял собой орнаментальное переплетение лент и стилизованных фигур зверей. Орнамент размещали на предметах, связанных с охотой, войной или статусом человека, – ножах, кубках, застежках-фибулах. Со временем отголоски этого стиля проникли во многие сферы – от книжной миниатюры, украшений крестов и кладов книг до мебельного искусства.

Император Карл Великий дал свое имя не только династии Каролингов, но и целому явлению в культуре Средневековья – Каролингскому возрождению. Мудрый правитель обратил внимание на наследие античности, старался поддерживать ученых и образование в своей империи. При нем была написана первая в истории Европы энциклопедия «De Universo» – «О Вселенной», открыты библиотеки и школы. В работавшей под покровительством монарха книгописной мастерской в Ахене переписывались и иллюстрировались не только сочинения Отцов Церкви, но и античная литература.

Император брал в военные походы в Италию архитекторов, чтобы они знакомились с архитектурой древних римлян, что не преминуло сказаться на возводимых ими сооружениях. В путевых дворцах, созданных для императора, церквях-базиликах, монастырях того времени Средневековье переплетается с античной и византийской стилистикой.

Э. Ж.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

О.Г. Кирьянова

ПЕЩЕРНЫЕ ХРАМЫ И МОНАСТЫРИ РОССИИ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ*

O.G. Kirianova

**Cave temples and monasteries in Russia:
Historical and cultural potential**

Пещеры естественного и искусственного происхождения – место проведения сакральных церемоний и обрядов во многих мировых религиях. В истории христианства два ключевых события произошли именно в пещерах, которые сегодня являются центральной частью исторических храмовых комплексов, местом совершения богослужений и паломничества представителей Поместных православных церквей, Римско-католической церкви, а также Восточных православных (дохалкидонских) церквей. Речь идет о пещерном храме в честь Рождества Христова в Вифлееме, а также храме Воскресения Христова в Иерусалиме. На территории Европы древнейшими подземными сооружениями, использовавшимися христианами с богослужебными целями, были катакомбы Рима. Во II–IV вв. здесь проходили общественные богослужения. Катакомбы также служили местом погребения членов христианской общины, в том числе мучеников, останки которых становились священными реликвиями, употреблявшимися в подземных храмах с литургическими целями.

*Кирьянова О.Г. Пещерные храмы и монастыри России: Историко-культурный потенциал. – Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/432.html&j_id=34

С IV в. на Востоке зарождается и набирает силу монашество. Его родоначальником считается святой Антоний Великий, который вел жизнь аскета-отшельника в пещере в египетской пустыне. Как гласит житие, в пустыне он встретил другого отшельника – Павла, начавшего свой подвиг несколькими годами ранее и также жившего в пещере. По их примеру в пещерах начали селиться другие христиане, стремившиеся к уединенной молитвенной жизни. Они занимали скальные ниши, а в местах, где позволял состав почв, выкапывали себе кельи, расширяя естественные углубления в рельефе. Со временем кельи соединялись внутренними переходами, образуя целые комплексы. Наиболее обширное помещение в нем отводилось для совместной молитвы.

Подобные подземные сооружения, время появления которых относится к раннему Средневековью, сохранились на территории Государства Израиль, в Иордании, Сирии и Эфиопии, в исторической области Каппадокия на территории современной Турции; в течение первого тысячелетия это был один из крупнейших духовных центров не только Малой Азии, но и всего христианского Востока.

Появление христианских пещерных культовых сооружений на территории современной России также связано с аскетической традицией монашества. Древнейшие из них находятся на Крымском полуострове. Это Успенский монастырь в Бахчисарае, монастырь Христа Спасителя «Шулдан» в Севастополе, монастырь святителя Климента, папы Римского, в Инкермане, и некоторые другие. Исследователи, в основном, сходятся на том, что эти религиозные объекты, относящиеся к раннему Средневековью, были устроены греческими монахами, бежавшими от иконоборцев, а затем использовались русскими иноками.

Основание первого собственно русского пещерного храма – Успенской церкви в Киеве – связано с именами святых Антония и Феодосия. Именно они в XI в. в Киеве положили начало мужскому монастырю в честь Успения Пресвятой Богородицы (впоследствии – Успенская Киево-Печерская лавра). Как гласит житие преподобного Антония, он принял постриг в одном из монастырей на Афоне, около которого затем проводил уединенную жизнь в пещере. Получив благословение вернуться на Русь, он в 1051 г. поселился в пещере на днепровском берегу.

«Патерик Печерский» – летописное сказание о начальном периоде существования монастыря – сообщает, что эта пещера была вы-

копана ранее пресвитером Иларионом, автором знаменитого памятника древнерусской литературы «Слово о Законе и Благодати».

С пещеры, самостоятельно выкопанной или обнаруженной и обжитой подвижником, к которому затем присоединялись другие люди, ищущие молитвенного уединения, зарождались многие русские монастыри. В естественных условиях пещеры образовывались в результате либо биологического и механического выветривания пород, либо карстовых процессов.

Подземные монастыри от прочих культовых пещер отличаются наличием в их комплексе помещений различного назначения: храмов, некрополей, жилых (в том числе хозяйственных).

Подземные храмы обычно имели архитектурное убранство определенного функционального назначения: ниши для икон и светильников, места для мощей и иных христианских реликвий, полки, уступы, колонны, аналои и т.п. Входы в помещения могли оборудоваться дверями, а храмы иметь иконостасы. Со временем под землей возникали целые многоуровневые пещерные комплексы, состоявшие из нескольких соединенных подземными галереями отдельных пространств. Порой после кончины основателей такие монастыри угасали, а пещеры использовались только как некрополи, но затем возрождались снова.

К таким культовым объектам относится, например, Успенский Псково-Печерский мужской монастырь в городе Печоры Псковской области. Монастырская летопись свидетельствует, что в конце XIV в. местный крестьянин Иван Дементьев, рубивший лес на склоне горы, обнаружил под корнями упавших деревьев вход в пещеру, над которым была надпись: «Богом зданныя пещеры». По местному преданию было известно, что в этом месте жили выходцы из Киево-Печерской обители, бежавшие в псковские пределы, спасаясь от набегов крымских татар. Имена их остались неизвестны за исключением «начального инока», преподобного Марка. Общепризнанной исторической датой основания Псково-Печерского монастыря считается 1473 г., когда была освящена Успенская церковь, выкопанная в песчаном холме у ручья Каменца иноком Ионой. Сохранившаяся к настоящему времени подземная часть монастыря состоит из шести пещер длиной от 4,5 до 200 м. До сегодняшнего дня пещеры используются как некрополь, где уже погребено примерно 10 тыс. человек.

С пещерных келий и храма в XIII в. начал свою историю монастырь апостола Иоанна Богослова в селе Пошупово под Рязанью. В уче-

ническом журнале Рязанской гимназии 1906 г. есть упоминание о посещении детьми с экскурсией пещеры «затворника, основавшего монастырь и ушедшего, по свидетельству братии, на Афонъ. Эта пещера громадна; она выкопана под дубовой рощей, так что в потолке свешиваются корни. Посередине пещеры земляной престол съ крестами, вырезанными изъ земли. Против престола находится сделанное изъ земли, но плохо сохранившееся изображение Божьей Матери съ Младенцем на рукахъ».

С некогда бывшими в нем пещерами связано название Вознесенского Печерского монастыря в Нижнем Новгороде. В XIV в. его основатель – бывший монах Киево-Печерской лавры Дионисий. Также с рытьем пещеры началась история Желтоводского Макариево-Унженского мужского монастыря на Волге, основанного преподобным Макарием Унженским – младшим современником и учеником преподобного Дионисия.

В XVIII–XIX вв. в России часто люди, желающие молитвенного подвига, уходили жить в пещеры. Возможно, это стало народным ответом на закрытие властями небольших монастырей. По примеру первых христианских подвижников многие простые люди, как православные, так и сектанты, самостоятельно копали пещеры. Наибольшее распространение эта практика получила в Среднем Подонье, особенно на территории современных Липецкой и Воронежской областей, а также Белгородчины.

Первые письменные упоминания о пещерных монастырях в этом регионе появляются с XVII в. Пещерные монастыри и храмы Юга России сосредоточены по склонам речных долин, где имеются выходы коренной породы: мела, песчаника, глины. Христианские пещерные храмы донской лесостепи – уникальные памятники природно-культурного ландшафта.

Развитие пещерничества в Нижнем Подонье и Поволжье оказалось связано прежде всего с церковным расколом. Монахи и священники, придерживавшиеся старого обряда, бежали на Дон от преследования церковных и светских властей и создавали здесь тайные монастыри.

К числу наиболее известных относится храм во имя святого Александра Невского Воскресенского Белогорского монастыря в Воронежской области. По историческим материалам, общая длина подземных ходов здесь была свыше 2 км. Сегодня посетителям доступно около 900 м.

Пещерный комплекс Спасского Костомаровского монастыря в Воронежской области состоит из восьми пещер длиной от 2 до 220 м. Первые пещеры здесь могли появиться в XII–XIV вв., в дальнейшем комплекс был расширен пещерокопателями. На месте пещер монастыря был основан только в XX в. Сейчас возрожден.

Пещерный комплекс Успенского Дивногорского монастыря в Воронежской области состоит из шести отдельных пещер длиной от 2 до 284 м, суммарная длина пещер около 604 м. Первые письменные упоминания о нем относятся к XVII в. Наиболее поздние подземные сооружения комплекса – XIX в. Монастырь находится в местности Дивногорье с характерными меловыми столбами-останцами «Дивами», в которых вырублены входы в пещеры. На территории Дивногорья обнаружено несколько пещерных храмов, наиболее известные – в честь Рождества Иоанна Предтечи в Малых Дивах, известный с 1653 г., и в честь Сицилийской иконы Божией Матери в Больших Дивах. Пещерный храм во имя священномученика Игнатия Богоносца в скиту при Успенском Валуйском монастыре XVII в. в Белгородской области был официально открыт и освящен уже в 1914 г. Общая длина коридоров подземного комплекса составила 640 м., высота проходов до 3 м. и шириной до метра, храм 8 на 9 м и 5,5 м в высоту. Храм был разорен, возобновлен в 2007 г.

С XIX в. известен пещерный монастырь при Свято-Троицком Скановом монастыре в Пензенской области с подземным храмом во имя преподобных Антония и Феодосия Печерских. Имеет архитектурные аналогии с пещерными монастырями Киева, что подтверждает монастырское предание об основании обители выходцами из Киево-Печерской лавры. Общая длина открытых ходов около 722,5 м, а всего их было 2,5 км. Старожилы рассказывают, что в начале XIX в. скановские пещеры имели очень привлекательный вид. Основной вход был выложен красивым орнаментом. Сводчатые потолки и стены пещер были побелены, в маленьких нишах перед каждой кельей в проходах стояли зажженные свечи. Сейчас монастырь возобновлен, храм действует.

По подобию Киево-Печерских в конце XIX в. создавались пещеры Никольского монастыря Оренбургской области. Их основание связано с именем казака Нижнеозерной станицы Захария Карцева, которого, по его словам, благословил на подвижничество святой Иоанн Кронштадский. Общая длина обнаруженных подземных ходов около 350 м. Мужской монастырь здесь открыт в 1909 г. В настоящее время

монашеская жизнь возобновлена, действует подземный храм во имя преподобных Антония и Феодосия Печерских.

Известны пещеры Успенского мужского монастыря в Сарове Нижегородской области. Основатель монастыря иеросхимонах Иоанн описывает начало строительства пещер в своей рукописи «Сказание о первом жителстве монахов». Иоанн начал копать пещеру в полугоре от реки Сатиса над источником в 1692 г. Во сне ему было видение: митрополит Иларион – тот самый, который когда-то начал первым копать пещеры Киево-Печерского монастыря, благословил начатое им дело. Очевидно, пещеры в Сарове были задуманы им по образцу киевских. Сделанную в пещерах церковь освятили в честь Антония, Феодосия и прочих святых Киево-Печерских. Общая длина обнаруженных ходов около 380 м. В XIX в. пещерный комплекс был расширен и изменен, сейчас храм обнаружен, расчищен и возобновлен.

В окрестностях Москвы также имеются подземные церковные сооружения. К их числу относится, например, пещерный комплекс Черниговского скита Троице-Сергиевой лавры (Московская обл.), общая длина ходов в котором около 260 м. В середине XIX в. рядом с Гефсиманским скитом юродивый Филиппушка соорудил пещерные кельи, которые в несколько этапов были расширены в сложный подземный комплекс после основания скита.

Из подмосковных обителей, имеющих подземные храмы, выделяется Спасо-Вифанский скит Троице-Сергиевой лавры, устроенный московским митрополитом Платоном (Левшиным). Название Вифания отсылает к новозаветному событию воскрешения Христом из мертвых Лазаря, три дня пролежавшего в погребальной пещере. На средства митрополита по проекту архитектора Н.М. Одоевского был выстроен уникальный двухпрестольный храм с нижней пещерной церковью, в 1785 г. освященной в честь Воскрешения праведного Лазаря Четверодневного, и верхней – в честь Преображения Господня. Необычный интерьер храма, спроектированный скульптором К. Песковым, иллюстрировал события Преображения Господня. Престол был устроен на покрытом цветами и травой искусственном возвышении, символизирующем гору Фавор. По обеим сторонам «горы» находились лестницы, а у основания «горы» располагался вход в нижнюю Лазаревскую пещерную церковь.

По мере продвижения за Урал православных миссионеров там также начали появляться пещерные храмы и монастыри, хотя в гораздо меньших количествах, чем в Центральной России. Несколько таких

комплексов имеется, например, в Алтайском крае вблизи сел Средне-Красилово и Жуланиха. Они были открыты в конце 70-х годов XX в. Как показали архивно-исторические изыскания, вблизи Жуланихи до 1918 г. находился Александро-Невский скит Алтайской духовной миссии. Здесь были деревянный Казанский храм, келейные и хозяйственные корпуса. Сюда постоянно стекались многочисленные паломники. Видимо, желая более ревностного исполнения монашеских обетов, подвижники из числа насельников скита стали рыть подземные кельи. В 1918 г. те из них, что оставались жить в скиту, были расстреляны местной бандой Рогова. Над братской могилой новомучеников установлен поклонный крест, по ним служатся панихиды.

О ските в окрестностях села Средне-Красилова известно гораздо меньше. Официальных документов о его существовании в архивах не обнаружено. Народное предание говорит о некоем монахе Данииле, который появился в этих местах в начале XX в. и своими руками выкопал целый комплекс с подземными переходами, кельями и небольшим храмом. Предположительно, Даниил ранее был насельником Киево-Печерской лавры, внутреннее устройство ископанных им пещер очень напоминает лаврское. В работе ему помогал добровольный помощник Иван из числа местных жителей. Жили они за счет своих трудов: глину, извлеченную из раскопов, пускали на кирпич, который охотно разбирали местные жители для фундаментов домов и строительства печей.

Судьба монаха Даниила оказалась трагична: по воспоминаниям старожилов, примерно в 1926 г. он был застрелен двумя братьями из числа местных жителей, желавших украсть мнимые монастырские ценности. Послушник Иван, по одним данным, смог сбежать от грабителей, по другим – был ими пощажен как односельчанин.

В советский период большая часть пещерных монастырей была разорена. Сейчас они понемногу восстанавливаются, но часть пещер так и остается заброшенной.

Подземные храмы появляются и сегодня, хотя крайне редко. Так, в 2009 г. в подмосковных Талицах на подворье Стефано-Махрицкого женского монастыря обустроен маленький пещерный храм во имя святого Димитрия Солунского, небесного покровителя великого князя Димитрия Донского. Его основой послужила пещерная келья, выкопанная в 1818 г. для молитвенного уединения иноками Стефано-Махрицкого монастыря (до революции бывшего мужским) Антонием и Симеоном. Уже в XIX в. Талицкие пещеры стали местом

паломничества: их посещали богомольцы, шедшие в Лавру по старой Ярославской дороге и останавливавшиеся на подворье монастыря для отдыха. Писатель И.С. Шмелёв в книге «Богомолье» описывает Талицкие пещеры. Освящение храма было совершено 21 января 2010 г. наместником Свято-Троицкой Сергиевой Лавры архиепископом Сергиево-Посадским Феогностом. Каждую субботу в пещерном храме совершается литургия и панихида об упокоении душ иноков, потрудившихся в создании пещер, а также всех усопших православных христиан.

Из светских инициатив: в 2005 г. освящена Никольская часовня, устроенная в Левобережной пещере комплексного памятника природы «Саблинский» в каньоне реки Тосны в Ленинградской области, в память погибших путешественников – географов, геологов, полярников, спелеологов, альпинистов, отдавших свои жизни во имя служения Родине. Часовня находится под попечением Санкт-Петербургской митрополии.

Пещерные часовни и храмы, а тем более монастырские комплексы – редкое явление. Возникновение на территории России подземных православных культовых объектов – значимая страница истории не только Русской православной церкви, но и российского государства.

С. Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

А.А. Войцехович

РИТУАЛЬНАЯ ИДЕАЦИЯ ПОДАРКА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ*

А.А. Voitsekhovich

Ritual gift ideal in modern China

В Китае сложилась своя особенная культура дарения подарков, уходящая корнями в прошлое, которая во многом отличается от европейской и порой вызывает недоумение и непонимание у людей, незнакомых с китайской культурой и менталитетом китайцев.

Китайцы издревле поклонялись различным божествам, приносили им в дар различные подарки в надежде на счастливую жизнь, здоровье и счастье.

Например, Бог очага Цзао-шэнь. Иероглиф *цзао* означает кухонный очаг. Иероглиф *шэнь* – дух. Изображение этого бога висело над очагом в каждом доме, китайцы считали, что перед каждым Новым годом Цзао-шэнь отправлялся на небо к Нефритовому императору Юй Хуан (*юй* – яшма, *хуан* – император) и докладывал ему о делах в семье. Поэтому накануне его отбытия на небо, чтобы задобрить бога очага, к его изображению приносили в качестве подарка различные сладости, а поскольку на небо он отправлялся на коне, то не оставался без подарков и конь: ему приносили сено, ячмень, чистую воду.

* Войцехович А.А. Ритуальная идеация подарка в современном Китае. – Режим доступа: <https://research-journal.org/culture/ritualnaya-ideaciya-podarka-v-sovremennom-kitae/>

Для того чтобы правильно сделать подарок, у китайцев принято учитывать «культ лица» – мяньцзы (лицо, репутация). Считается, что если китаец дарит дорогой подарок, то он «приобретает лицо», поскольку выступает в роли богатого и щедрого человека.

Китайцев всегда тревожил вопрос о том, что подумают о нем другие, во все времена для них было очень важным произвести хорошее впечатление.

В Китае говорят: идти на все, чтобы сохранить лицо; лезть из кожи вон, чтобы произвести впечатление. Среди подарков, которые помогут «приобрести лицо», может быть кольцо с бриллиантом (обычно дарят девушкам), украшения из яшмы, рамки для картин из золота, пищевые продукты высшего сорта в красивой подарочной упаковке как пожелание здоровья, дорогие перьевые ручки и многое другое. Родственникам и друзьям старшего возраста дарят путешествия за границу или новый смартфон, пожилым людям – подарки, которые помогут поддерживать здоровье. Женщинам – дорогие кожаные изделия, цветы.

При дарении также нужно учитывать то, что китайцы называют жэньцин (*жэнь* – человек, *цин* – чувство, личные отношения). Как отмечает Н.А. Спешнев, «жэньцин» указывает на то, что в социальном общении одна сторона может одаривать другую благами. Жэньцин – это социальная норма, которой должен придерживаться китаец. В обычной жизни человек должен помнить о необходимости дарить подарки, соблюдать церемонии, он также обязан в трудную минуту прийти другим на помощь, выразить сочувствие, т.е. выразить или проявить жэньцин».

В Китае поводом для дарения является воздаяние за милость – *баоэнь*.

У китайцев есть понятие – воздать должное за сделанное добро; быть тронутым благодеяниями и стремиться отблагодарить за них. Подарок зависит от того, кому дарить и за какие благодеяния. Дарят украшения, корзины с фруктами, что-то полезное для дома, произведения искусства, чай или вино высшего сорта, чайные сервизы, тонирующие средства. Например, в качестве такого подарка популярен женьшень.

Для китайцев всегда было важно установить гуаньси – связь, взаимоотношения. С древних времен и вплоть до сегодняшнего дня гуаньси подразумевает установление взаимовыгодных отношений между людьми посредством подарков. Китаец всегда отдает предпоч-

тение тому человеку, от которого он получил знак внимания и с которым у него установлены гуаньси.

В Китае сначала нужно отказаться от подарка, но потом принять. И обязательно преподнести подарок в ответ. Если человек отказывается от подарка, то это означает, что тот, кто получает, прекращает всяческие отношения с дающим.

У маньчжуров во времена правления последней императорской династии существовал дворцовый обычай, согласно которому, когда выбирали императорских наложниц и второстепенных жен, то их выстраивали в шеренгу и прошедшим отбор в качестве «свадебного дара» вешали ароматные маленькие мешочки, которые, по поверью, могут изгнать злых духов и уберечь от болезней. Церемонию проводила мать императора. Подобные подарки во время новогодних праздников правитель страны жаловал подчиненным.

На предметах, которые китайцы дарят друг другу, часто можно видеть изображения животных, птиц, насекомых. Разумеется, животные с древних времен играли важную роль в жизни человека. В разных культурах животные выступают как различные символы, что находит свое отражение в языке.

Впрочем, помимо значимости для жизни людей, причину появления изображений представителей флоры и фауны на подарках следует искать в специфике китайского языка.

В китайском языке существует много слогов, которые произносятся одинаково, но при этом имеют абсолютно разное значение. Чтобы понять смысл, нужно увидеть иероглиф, которым записан слог, поскольку в подарках обыгрывается омонимия.

Например, на подарках часто изображается летучая мышь. У европейцев это животное ассоциируется с птицей дьявола, черной магией, но в Китае летучая мышь – символ счастья и удачи. По-китайски иероглиф *счастье* звучит как *фу*, иероглиф *летучая мышь* тоже произносится *фу*, поэтому летучая мышь ассоциируется со счастьем.

Журавль *хэ* в Китае – один из символов долголетия. *Хэ* омонимично *хэ* (мир, гармония). Соответственно журавль – это пожелание мира и гармонии.

Часто на подарках (например, на благопожелательных открытках) изображается бабочка *де* вместе с кошкой *мао*. В китайском языке есть иероглиф *де* – человек 70–80 лет. А также иероглиф *мао* в значении человек 80–90 лет. Изображение бабочки и кошки вместе – пожелание супругам дожить до глубокой старости.

Еще один благопожелательный символ в Китае – это лев ши. Скульптуры с изображением льва часто ставят перед зданиями. Считается, что лев будет охранять от всяческих злых сил. Чтение иероглифа *ши* созвучно с *ши* – наставник, учитель. На картинках изображение льва поэтому означает пожелания занять должность *тайши* – наставника наследника престола.

На картинках часто изображают пчел и обезьян. Пчела *фэн* звучит так же, как *фэн* – назначить на должность. А обезьяна *хоу* как княжеский титул *хоу*, соответственно *фэнхоу* – «пожаловать титул князя».

Если маленькая обезьяна сидит на спине у большой, то это означает пожелание из поколения в поколения передавать княжеский титул. Спина *бэй* созвучно с *бэй* – поколение.

В Древнем Китае после смерти человека, по установившемуся обычаю, родственники и знакомые дарили подарки, которые могли послужить серьезным подспорьем в случае, если после похорон семья окажется в тяжелом положении. Родственники и друзья относились и к умершему как к живому, одаривали его подарками, словно поздравляя с предстоящим переселением в лучший мир.

Сейчас в магазинах можно купить сувенир: маленький гроб. По-китайски гроб – *гуаньцай*, где иероглиф *цай* созвучен с *цай* – богатство, поэтому на самом сувенире часто пишут пожелание богатства. Иногда изображен иероглиф *шоу* – долголетие.

В Китае поводом для подарков может быть дарение просто из добрых чувств. Например, на праздники. Если для европейцев самый долгожданный праздник – это Рождество, для русских – Новый год, то для китайцев – это праздник Весны *чуньцзе*. Чунь – весна, новогодний, цзе – сезон, праздник. По восточному календарю этот праздник каждый год празднуется в разное время, обычно это один из первых трех месяцев календарного года.

В праздник весны принято собираться всем вместе дома, поздравлять друг друга и конечно же дарить новогодние подарки. Одна из традиций в Китае – дарить няньхуа (нянь – год, хуа – картина, рисунок). Это так называемые китайские ребусы – народные лубочные картины. В них отражается весь спектр духовной культуры Древнего Китая.

На новогодних картинках могут быть изображены различные животные, являющиеся каким-либо символом, птицы, цветы, различ-

ные сюжеты, которые связаны с традициями и обычаями или историей Китая.

Китаеведы полагают, что «символика благопожеланий способствовала расцвету символики вообще, увеличению ее роли в жизни, искусстве и культуре страны. Складывавшаяся на протяжении долгих веков практика использования ритуальных символов в иконографии не могла не оказать своего влияния на формирование ряда традиций. Символы проникли буквально во все сферы жизни, быта, культуры китайцев.

Самый любимый в Китае цвет – красный, символизирующий богатство, счастье и удачу. У китайцев принято дарить деньги в хунбао – буквально «красный конверт».

Традиция дарить деньги в красных конвертах идет с древних времен. Такие конверты в Китае дарят сейчас и на Новый год, и на свадьбу, на похоронах. Дарят родным, близким и друзьям. Существует понятие *ясуйцзянь* – традиционный подарок детям на Новый год. Иероглиф *суй* – созвучен с иероглифом *суй* – нечистая сила, дьявол, зло. Считалось, что если подарить деньги ребенку, то это убережет его от злых духов.

Китайцы очень любят бамбук – символ долголетия, пожелания пожилым счастливых и долгих лет. Иероглиф *чжу*, имеющий значение «бамбук», состоит из двух элементов, похожих на листок бамбука. Помимо прямого значения, *чжу* – это символ единства и союза, супружеского счастья и вечной любви. В китайских свадебных обрядах всегда должны были присутствовать изделия из бамбука – свадебный паланкин, веера и прочие подарки.

В настоящее время, когда у китайцев появилось много возможностей путешествовать по миру, молодежь может учиться и работать за пределами своей страны, некоторые европейские традиции начинают проникать и в китайскую культуру. Например, в последнее время молодежь Китая активно празднует День святого Валентина. В этот день появляется большой ассортимент подарков, мужчины дарят женщинам цветы, шоколад, сувениры, косметику, духи, шелковые платки, принято дарить различные сертификаты.

Сейчас можно даже отправить деньги в красном конверте (хунбао) через мобильное приложение We Chat (популярное в Китае приложение для отправки мгновенных сообщений), что становится очень популярным способом сделать подарок. Максимальная сумма обычно составляет 200 юаней, но иногда владельцы компании в День

влюбленных повышают сумму до 520 юаней, потому что цифры 5, 2, 0 созвучны фразе на китайском «я люблю тебя».

У китайцев есть и свой праздник влюбленных – праздник Ци-си. В этот день влюбленные дарят друг другу подарки, как правило, в китайском стиле. Например, любовные письма на бамбуке, украшения из фарфора с синими узорами, вышитые шелковые платки, шапки с изображением героя Лэй Фэна и пионерский галстук, напоминающие о 70-х годах XX в., многие девушки вышивают крестиком изделия для своих молодых людей.

Китайцы любят дарить фрукты, многие из которых также являются символами в Китае. Персик – символ, означающий долголетие, спокойствие, умиротворение, в качестве подарка на свадьбу символизирует счастье. Слово «персик» часто употребляется со словом «слива».

На свадьбу часто дарят фрукты. Например, гранат, символизирующий многочисленное потомство. Еще один популярный в Китае фрукт хурма – символ радости и счастья.

Омоним слова «ши» – дело. Часто хурму изображают на поздравительных открытках вместе с мандаринами цзюйцзы и кипарисом байчжи (ветка кипариса). *Бай* звучит как *сто* и *кипарис*, *ши* – *хурма* и *дела*, *цзюй* напоминает иероглиф *удача*, что все вместе может означать: успехов вам во всех делах.

Яблоко по-китайски *пинго* созвучно со словом *хэпин*, что означает мир, спокойствие. Поэтому этот фрукт тоже принято дарить за исключением тех случаев, когда человек заболел, ведь слово «яблоко» звучит и как *бин* – болезнь. Не полагается дарить грушу – ли, так как это слово созвучно с *ли* – расставаться, покидать.

Еще один примечательный сувенир, который дарят в Китае, – это жезл.

Жуи – изогнутый жезл с резьбой, символ исполнения желаний и счастья, который еще в Древнем Китае рассматривали как ценный предмет. Он является также символом власти, а когда-то был и символом сексуальной силы.

Популярен такой подарок как подставка для палочек куайто или куайцзя. Если преподнести его незамужней девушке, то это будет означать пожелание скорейшего замужества, поскольку куайцзя созвучно с куайцзя – скоро выйду замуж.

Есть ряд подарков, которые нежелательно дарить китайцу. Не полагается дарить шапку маоцзы, потому что когда умирает старый человек, то сын находится в трауре и должен носить чоумאו – шапку

печали. Нельзя дарить шапку зеленого цвета, потому что если о мужчине говорят, что он носит шапку зеленого цвета, то это значит, что его жена неверна ему.

Нежелательно дарить ножи, так как есть поговорка: одним ударом разрубить надвое, которая имеет значение решительно порвать отношения.

Китайцы считают, будто человек обижает землю, наступая на нее обувью, кроме того иероглиф *се* – обувь звучит так же, как слово *се* – дурной, подлый, поэтому обувь не приветствуется в качестве подарка.

В Китае не принято дарить зеркало – *цзинцзы*, это слово звучит как *цзинцзы* – тюремщик, надзиратель. Нельзя дарить часы, потому что слово *бяочжун* по звучанию похоже на *чжун* – конец жизни, смерть, а иероглиф *бяо* звучит как *бяо* – женщина легкого поведения. Категорически нельзя дарить часы пожилому человеку, ведь слово *сунчжун* (дарить часы) ассоциируется со словом *сунчжун* – провожать отца, мать в последний путь.

Таким образом, традиция дарения подарков в Китае лежит в основе многовековой культуры, в процессе дарения отражается менталитет китайцев, их национальная психология, и важное значение в процессе обмена подарками приобретает особенность китайского языка-иероглифика.

С. Г.

С.В. Заграевский

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
КАНОНА, СИМВОЛИКИ ПРОПОРЦИЙ
В ПРАВОСЛАВНОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ.
СИМВОЛИЧЕСКИЕ ТОЛКОВАНИЯ***

S.V. Zagraevsky

**Methodological problems of studying the Canon, the symbolism of
proportions in the Orthodox Church architecture.
Symbolic interpretations**

И в древности, и в Средние века символическим толкованиям всех аспектов церковной жизни, в том числе храмовой архитектуры, придавалось большое значение. Символический способ выражения был присущ раннему христианству, известны использовавшиеся в те времена символические изображения – голубь, рыба, корабль, лира, якорь.

Максим Исповедник писал в «Мистагогии», что храм, во-первых, есть образ мира в целом; алтарь символизирует горный мир, а помещение для молящихся – дольний. Во-вторых, храм может служить символом только чувственного мира, тогда алтарь – небо, а сам храм – земля. В-третьих, храм уподобляется человеку: алтарь есть душа, жертвенник – ум, а храм – тело. В-четвертых, храм – это образ души. «Весь мысленный мир таинственно в символических образах представляется изображенным в мире чувственном... и весь мир чув-

* *Заграевский С.В.* Методологические проблемы изучения канона, символики пропорций в православной храмовой архитектуре. Символические толкования. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/zagraevsky48.htm>

ственный, если любознательно умом разбирать его в самых началах, заключается в мире мысленном».

Попытка установить соответствия между архитектурными формами и их сакральными прообразами предпринимались Софронием Иерусалимским и Германом Константинопольским. В этих трудах объяснялась символика храма в целом, алтаря, престола, свода над жертвенником, кивория, космита, амвона и т.д. И.Л. Бусева-Давыдова выделяла три основных толкования:

– «ветхозаветное», составленное применительно к понятию о ветхозаветном храме и культе, как прообразе храма и культа новозаветного, христианского. По этому толкованию, христианский храм устраивается наподобие скинии сведения, алтарь есть святая святых, киворий – образ кивота Завета, космит – образ ветхозаветного космия, одежда священника – образ поддира Ааронова и т.д.;

– «историко-топографическое», составленное применительно к понятию о литургии как о воспоминании страданий, смерти, погребения и воскресения Иисуса Христа. По этому толкованию, церковь символизирует Распятие, Гроб и Воскресение, конха есть образ пещеры, где погребен Христос, святая трапеза символизирует место, где положен во Гробе Христос, киворий – место, где Он был распят, амвон символизирует камень, отваленный от дверей Гроба, и т.д.;

– «мистическое», составленное применительно к понятию о христианском богослужении как образе служения Богу небесных сил. Согласно этому толкованию, храм есть земное небо, в котором обитает небесный Бог, било – трубы ангельские, жертвенник – символ пренебесного и мысленного жертвенника и т.д.

Все эти толкования встречаются у более поздних церковных авторов первого тысячелетия н.э., в частности, у Евсевия Кесарийского, Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника.

Посвященные храмовой символике труды Отцов Церкви были известны на Руси еще в домонгольское время. «Изборник Святослава» 1073 г. содержит статью «Максима черноризца чин образ держит соборная церкви» с изложением соответствующего отрывка из Максима Исповедника, а «Изборник» 1076 г. знакомил с пониманием церкви как Гроба Господня и земного неба. В рукописных сборниках XI–XVI вв., в частности в составе «Златой цепи» XIV в., под названием «Слово Василия Великого, толк священнического чина» имелись сведения о символике храма, восходящие к Герману Константинопольскому («Церкы есть храм Божий. Олтарь есть Гроб Господень. Трапе-

за есть гробный затвор. Олтарный верх есть Плащаница юже купи Иосиф. Амбон есть отваленный камень от Гроба»). Таким образом, наиболее общие представления о символике архитектуры были достаточно известны русскому читателю в XI–XIV вв.

Более полное изложение дается в сложившейся в XV–XVII вв. «Толковой службе»: «Церковь есть небо земное и храм Божий невеста Христова...»

Константинопольский монах Иоанн Нафанаил в 1653 г. составил «Книгу о тайнах церковных», которая была прислана в Москву, переведена на русский язык Арсением Греком и напечатана в 1656 г. под названием «Скрижаль». Она стала самым полным и систематическим изложением символики храма, богослужебных предметов и одежды, бытовавших в Древней Руси.

В «Скрижали» объяснялось, что алтарь есть святая святых и престол Божий, свод над алтарем символизирует вифлеемский «вертеп», где родился Христос, и пещеру, где он был погребен, престол (трапеза) символизирует место погребения Христа и престол Божий, киворий над престолом – Голгофу и киот Завета, горнее место (архиерейское седалище) – Вознесение Христово, а его ступени – чины ангельские. Жертвенник – символ Гроба Господня, диаконник – Вифлеем и вертеп, свод жертвенника – перенесение Креста, а столбы, его поддерживающие, – чудеса. Амвон уподобляется камню, отваленному от гроба, и местам проповеди Христовой.

Круговая изразцовая надпись 1668 г. под сводами ротонды над Гробом Господним в Воскресенском соборе Нового Иерусалима гласит: «Сказание о церковных таинствах, яко храм или церковь мир есть, сие святое место – Божие селение и соборный дом молитвы, собрание людское; святилище же тайны то есть алтарь, в нем же служба совершается; трапеза же (престол. – С. 3.) есть Иерусалим, в нем же Господь водворися и седе, яко на престоле, и заклан бысть нас ради. Предложение же (жертвенник в современном обозначении. – С. 3.) Вифлеем есть, в нем же родися Господь...»²⁹

Большое распространение имела и числовая символика. Так, Максим Исповедник предложил соотношение чисел 1, 4 и 10 по поводу четырех добродетелей и десяти заповедей: «Четверица может составить десятицу, если постепенно слагать ее с единицей; но она же, с другой стороны, есть и единица, поскольку единично объемлет собою все добро и являет простоту и нераздельность божественного действия».

Распространенной на Руси была и «народная», «обиходная» символика. К примеру, протопоп Аввакум формулировал ее так: «Церковь бо есть небо, церковь – Духу Святому жилище, херувимом владыка возлежит на престоле, Господь серафимом почивает на дискосе». Относительно колокольного звона существовала загадка: «Что есть: живой мертвого бияше, мертвый же кричаще, на глас же его мнози народи стекошася?».

Древнерусская традиция подчеркивала символические «воинские» черты храмов. Купола назывались «шеломами» (шлемами), барабаны – «шеями», своды – «плечами», а «глава» и есть «голова». Отделка барабанов храмов городчатыми поясами напоминала украшения реальных шлемов и подчеркивала «идею воинской силы».

Каждая форма и каждый архитектурный элемент древнерусского храма могли в то или иное время иметь определенное символическое толкование. Вариантов в отношении каждой формы и каждого элемента может быть множество, и любые современные исследования символики тех или иных форм и элементов храмов, не подкрепленные ссылками на исторические источники, ведут к субъективным мнениям на уровне «я так вижу», легко опровергаемым не только статистикой и фактами, но и выдвижением других столь же субъективных мнений, выглядящих не менее убедительно.

Распространенная точка зрения, что три главы храма символизируют Святую Троицу, на самом деле неоднозначна, так как главы в трехглавых храмах обычно разного размера, и более логично, что большая глава символизирует Христа Вседержителя, а две малые – Богородицу и Иоанна Предтечу (в соответствии с деисусным чином иконостаса). В соответствии с деисусным чином можно толковать и главы пятиглавых храмов – не как Христа и евангелистов, а как Христа, Богородицу, Иоанна и двух архангелов – Михаила и Гавриила. Главы семиглавых храмов могут символизировать и семь таинств Церкви, и семь даров Святого Духа, и семь Вселенских соборов.

А поскольку не только в древнерусских источниках, но даже в источниках XVIII – первой половины XIX в. упоминаний о символике числа глав храма нет, любое из умозаключений на эту тему может быть лишь умозрительным. Автор считает неубедительными и современные толкования символики цвета, строительных материалов и архитектурных форм храма.

Некоторые исследователи усматривали в православных храмах даже нехристианскую символику. Так, С.Д. Сулименко писал: «И солн-

це, и небо, и огонь становятся в христианстве символами потустороннего божественного мира. Золото и медь и соответственно золотая и медная окраска покрытия, олицетворяющие в мифотворческой эпохе «солнце – огонь», приобретают значение символического цвета солнечного небесного царства. Отсюда золотой фон византийских мозаик и русских икон, золотой нимб, золотая корона, золотое лицо, золотое сияние. А теперь обратимся непосредственно к форме Солнечного окна раннебуддийского пещерного храма... Форма Солнечного окна основана на взаимозаменяемых мифологических образах «огня» – килевидная форма и «солнца» – колесо, колесница, эта форма символизировала и солнечный огонь и само солнце, и его укрытие в пещере, и освобождение солнца из пещеры. Солнечное окно – это канонизация в архитектуре буддийского храма образов солнечного огня ведийской мифологии... Таким образом, поразительное сходство формы «бочки» – традиционного русского деревянного зодчества с формой Солнечного окна, имеющего деревянные прототипы в архитектуре ведийской эпохи, – не случайны. Обе формы, по нашей гипотезе, генетически восходят к архитектурно-символическим образам мифологического огня, занимавшим важное место в некогда единой культурной традиции индоарийских народов».

Поскольку многие исследовательские толкования базируются не на исторических источниках, а на поверхностных наблюдениях и формальных соотношениях, автор считает их не более научно обоснованными, чем гротескное юмористическое описание «символики автомобиля», приведенное в романе Умберто Эко «Маятник Фуко»: «А если автомобиль существует лишь как метафора создания мира? Только не следует замыкаться на его внешнем виде или ограничиваться представлением о панели приборов, нужно увидеть в нем то, что задумал Создатель, то, что скрывается под. То, что под, соответствует тому, что над. Древов сефирот...»

В заключение автор приводит слова И.Л. Бусевой-Давыдовой: «Изучение символических представлений человека Древней Руси – безусловно, важная задача для историков культуры, но для архитектуроведения она является периферийной. Знание символики влияло на восприятие интерьера храма, но не на построение конкретной архитектурной формы, развивавшейся по своим собственным законам».

С. Г.

С.А. Зуйкова, И.В. Привалов

**ЗНАЧЕНИЕ ПОЯСА И ПЛАТКА В РУССКОМ
ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ:
ХРИСТИАНСКАЯ СИМВОЛИКА
И НАРОДНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ***

S.A. Zuykova, I.V. Privalov

**The meaning of the belt and handkerchief in the traditional
Russian costume: Christian symbolism and folk understanding**

Пояс и платок – уникальные и неотъемлемые элементы русского традиционного костюма, в основе которых лежит цельный кусок полотна. Именно пояс и платок сохраняют древнее мистическое отношение к полотну, переплетение продольных и поперечных нитей которого с давних времен воспринимается как защитный орнамент, как оберег: об этом, в частности, напоминает традиция изготовления сетчатой керамики, относящаяся уже к рубежу II–I тыс. до н.э. «В пересечении этих нитей устанавливается бесконечно повторяющийся ритм, который сам по себе является знаком бессмертия... В то же время это ритм креста, который является древнейшим символом всеохватности мира на четыре стороны», древнейшим обозначением солнца.

Ткань, будучи защитой для человека как с мистической, так и с чисто физиологической точки зрения, по возможности остается нетронутой, не разрезается. Подобное отношение к полотну становится

* Зуйкова С.А., Привалов И.В. Значение пояса и платка в русском традиционном костюме: Христианская символика и народное осмысление. – Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/407.html&j_id=31

очевидным при сопоставлении традиционных одежд различных национальных культур: хитон – в Древней Греции, туника – в Древнем Риме, хиджаб и бурка – на Арабском Востоке, сари – в Индии, пончо – в Южной Америке и т.д. Даже наиболее распространенный у восточных славян покрой рубахи, состоящей из прямых отрезков полотна, говорит о минимальной обработке ткани с помощью режущих инструментов.

Такое осмысление бесконечного ритма, заложенного в полотне, становится одной из причин использования платка, покрыва в молитвенной традиции в авраамических религиях. Однако если в иудейской и мусульманской культурах труд молитвы за семью ложится в первую очередь на мужчину (таллит и куфия как молитвенные покровы), то в христианской среде очень часто главной молитвенницей становится именно женщина (платок).

Существуют различные элементы традиционного костюма, родственные поясу и платку в их максимальной близости к нетронутому полотну. Ярким примером может стать епанча – заимствованный с Востока походный плащ, т.е. широкое полотно, предназначенное для укрывания человека в случае непогоды. В женскую одежду он войдет в уменьшенном варианте, но с тем же функционалом укрывания (женской фигуры), а потому сохранит название почти без изменений – епанечка. Женская одежда в целом сохранит близость к полотну.

Однако, в отличие от других элементов костюма, пояс и платок – при всем их функциональном и историческом сходстве между собой – становятся деталями, напрямую связанными с гендерной принадлежностью человека. О том, что каждая из этих деталей является неотъемлемым атрибутом мужского и женского наряда соответственно, говорит устойчивость таких понятий, как «распоясаться» и «опростоволоситься», т.е. перестать соответствовать своей половой принадлежности. Например, в Вологде «поясом» называют платок или фату, т.е. женский головной убор в виде повязки. Также на сходство пояса и платка, характерное еще для средневековой Руси, указывает «наметка», или «намитка» – украинский и белорусский головной убор, представляющий собой длинное полотно, наматывающееся (отсюда название) вокруг головы. Такая разновидность пояса, как кушак, представляет собой широкий кусок полотна, сходный по виду с убрусом, т.е. платком.

Если говорить о христианском осмыслении пояса и платка как «гендерных» элементов одежды, то необходимо обратиться к первым

страницам Библии, а именно – к рассказу о грехопадении Адама и Евы. Первое, что замечают люди после преступления Божьей заповеди, – собственную наготу, через которую приходит осознание греха. Люди начинают стыдиться своей наготы, так как она отличает «созданных по образу и подобию Божию» [Быт. 1, 26] Адама и Еву от Творца. В то же самое время после грехопадения человек попадает в мир, настроенный к нему враждебно: женщина обречена «в болезни рожать детей», а мужчина «в поте лица своего будет есть хлеб» [Быт. 3, 16–19].

Перед лицом Господа свою наготу ощущает и апостол Петр: «Симон же Петр, услышав, что это Господь, опоясался одеждою, – ибо он был наг, – и бросился в море» [Ин. 21, 7]. Этот же пример интересен тем, что Петр подпоясывается «одеждою», что говорит о внешнем сходстве одежды и пояса.

В падшем мире люди ищут защиты, в том числе защиты для самых уязвимых частей тела, связанных с продолжением рода. Такой защитой (как уже было отмечено, физической и мистической) становится полотно, а соответственно – и изготовленная из него одежда. Не случайно само слово «одежда» родственно словам «дежа», «деть», «детинец», т.е. «строить», «дом» и т.п.

Пояс – традиционно мужской элемент костюма, так как призван оберегать в первую очередь область чресел – единственную часть мужского тела, связанную с поддержанием вида (традиция ношения набедренной повязки у разных народов). О традиции носить пояс именно на бедрах («чреслах»), а не на талии, дабы не перетягивать живот, в котором «находится жизнь», постоянно говорит Священное Писание: «Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих» [Мф. 3, 4], «Да будут чресла ваши препоясаны и светильники горящи», «Итак, станьте, препоясав чресла ваши истинною и облекшись в броню правды» [Еф. 6, 14].

Кроме того, если говорить о враждебности мира по отношению к человеку, то для мужчины проявлением такой враждебности становится либо физическая сила соперника, либо трудность добывания «хлеба насущного». В первом случае мужчине необходимо оружие для обороны, которое традиционно закладывается за пояс (топор, палка, нож) или подвешивается на него (сабля, кобура). Во втором случае пояс «сковывает» свободу одежды для удобства в работе (обращает на себя значение слова «пояс», происходящего от глагола «поясти», т.е. «поиметь, схватить»). Пояс как знак принуждения неоднократно упо-

минается в Священном Писании. Только единожды в Евангелиях говорится об использовании пояса Иисусом Христом – когда на Тайной вечери Он «снял с Себя верхнюю одежду и, взяв полотенце, препоясался» [Ин. 13, 4], показывая пример служения ближнему. О грядущей участи апостола Петра Христос говорит: «Другой препояшет тебя и поведет, куда не хочешь» [Ин. 21, 18].

Для женщин главным проявлением вражды окружающего мира – сексуальная атака со стороны мужчины, так как она – «орудие» производства потомства. К тому же, в отличие от мужского организма, тело женщины фактически полностью предназначено для зачатия, вынашивания и кормления ребенка. В силу двух указанных выше причин женщина не может довольствоваться поясом, который не только не укрывает женское тело целиком, но и наоборот, подчеркивает контуры фигуры. Кроме того, пояс на беременной женщине нарушает семейную «тайну», а также становится «преградой» для растущего в утробе плода. Главной одеждой для женщины становится платок, т.е. отрез полотна, выполняющий функцию покрова, покрывала для женского тела, в том числе и для волос, являющихся собственностью супруга. Интересным представляется в данном отношении анализ 1-го Послания к Коринфянам апостола Павла, где он говорит: «Всякая жена, молящаяся или пророчествующая с открытою головою, постыжает свою голову, ибо это то же, как если бы она была обритая... И не муж создан для жены, но жена для мужа. Посему жена и должна иметь на голове своей знак власти над нею... Если жена растит волосы, для нее это честь, так как волосы даны ей вместо покрывала» [1 Кор. 11, 5–15]. Здесь покрывание головы рассматривается как знак власти мужа над женщиной – и не случайно во всех случаях апостол говорит именно о «жене», «женщине», т.е. замужней. В то же самое время в Послании употребляется глагол «покрывать», в оригинале имеющий значение «укутывать, закрывать с ног до головы», т.е. речь идет именно о полотне или широкой одежде, полностью закрывающей голову и тело женщины.

Женская одежда в целом стремится сохранить связь с полотном, на что обращает внимание И.Е. Забелин: «Все такие одежды имели один покрой... простого полотнища, расставленного, где необходимо, клиньями», так как это было нужно, чтобы устранить «даже и малую складку, какая могла способствовать хоть малой обрисовке лебединой груди или вообще талии».

В женский костюм пояс проникает лишь в тех случаях, когда женщина начинает выполнять не характерные для нее обязанности: принимает монашеский постриг (монахи, как считает Церковь, уже не имеют пола, но становятся подобными ангелам); обучается грамоте (средневековая традиция предписывает учиться только мужчинам); выполняет физическую, т.е. мужскую по сути работу («Домострой» указывает, что хозяйка, «препоясавше крепко чресла своя, утвердит мышца своя на дело»).

Таким образом, как пояс, так и платок, будучи культурно закреплёнными за мужским и женским нарядом соответственно, обретают сходное значение.

Во-первых, это значение повиновения и подчинения в главных обязанностях. Пояс – ограничение свободной воли мужчины (одежда подпоясывается из-за необходимости трудиться, воевать и т.д.). Платок – знак подчиненности женщины Богу (обязанность молиться за семью и дом) и мужу (убирание волос).

Во-вторых, пояс и платок связаны с двумя жизненно важными частями тела. Пояс оберегает область живота, традиционно считающуюсяместилищем жизни (ср.: слав. «животь» – «жизнь»; лат. *vita* – «жизнь» и «талия»; в древнегреческом языке «пояс», происходит от слова «жизнь»), а платок – голову, т.е. «главную» часть тела. В то же самое время стоит отметить, что восприятие не полотна как такового, а собственно пояса и платка как неких оберегов характерно уже для более поздней, народной традиции.

Сохраняя древнюю сакральную символику полотна, характерную еще для мифологического сознания, усваивая многовековой опыт христианского осмысления, пояс и платок на протяжении многих веков остаются неотъемлемой частью русского традиционного костюма.

С. Г.

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

Константин Душенко

БОГИ УХОДЯТ

Аннотация. В статье прослеживается происхождение выражения «Боги уходят» и его бытование в культуре от I до XX в.

Ключевые слова: крылатые слова; Иосиф Флавий; Тацит; Шатобриан; Д'Аннунцио.

Konstantin Dushenko

The gods go

Abstract. The article traces the origin of the expression «Les dieux s'en vont» («The Gods go») and its existence in culture from the 1 st to 20 th centuries.

Keywords: Origin of familiar phrases; Josephus Flavius; Tacitus; Chateaubriand; D'Annunzio.

В 66 г. н.э. иудеи восстали против Рима. Поводом к восстанию стало разграбление Иерусалимского храма, когда тот отказался платить налог, установленный прокуратором Иудеи. В марте 70 г. римляне во главе с будущим императором Титом Флавием подошли к Иерусалиму и после пятимесячной осады взяли священный город штурмом.

Согласно Тациту, осаде сопутствовали удивительные знамения: «На небесах бились враждующие рати, багровым пламенем пылали мечи, огонь низвергался из туч и кольцом охватывал храм. Внезапно двери храма распахнулись, нечеловеческой силы голос возгласил: “Боги уходят (*лат.* Excedere deos)”, – и послышались удаляющиеся шаги» («История», V, 13; пер. Г. Кнабе) (2, с. 756).

Согласно же еврейскому историку Иосифу Флавию, в праздник Пятидесятницы, «когда жрецы ночью вошли во Внутренний Храм, чтобы совершить обычную службу, до них, как они рассказывают, сначала донеслись движение и топот, а затем слитные голоса: “Давайте уйдем отсюда в другое место”» («Иудейская война», VI, 5, 3; пер. с древнегреческого М. Финкельберг) (3, с. 395).

Иосиф Флавий писал раньше Тацита и был очевидцем осады Иерусалима; но все же есть основания полагать, что Тацит изложил легенду точнее. Эта легенда могла возникнуть лишь в римском лагере: у римлян издавна существовало поверье, что боги – покровители города покидают его, после того как он завоеван врагами или незадолго до этого. В «Энеиде» Вергилия (песнь II) во время штурма Трои Эней убеждает своих соратников, что исход сражения предрешен:

Все отсюда ушли, алтари и храмы покинув,
Боги, чьей волей всегда держава наша стояла.
(Пер. С. Ошерова) (1, 150)

Для иудея, а стало быть, монотеиста Иосифа Флавия слова «Боги уходят» были неприемлемы, и он, вероятно, подкорректировал рассказ, услышанный им от римлян.

«Все боги убегают» из Трои в финале баллады Шиллера «Кассандра» (1802):

Alle Götter fliehn davon (6, S. 262).

В XIX в. фраза «Боги уходят» чаще всего цитировалась по-французски: «Les dieux s'en vont». Это цитата из романа-эпопеи Рене де Шатобриана «Мученики, или Торжество христианской веры» (1809).

Один из героев эпопеи, христианин Эвдор, под влиянием страсти к языческой жрице становится отступником, но затем возвращается ко Христу и гибнет ужасной смертью на арене римского цирка. Его гибель сопровождают знамения, возвещающие победу христианства над греко-римской религией:

«...Все статуи идолов низверглись, и, как некогда в Иерусалиме, послышался голос: “Боги уходят”» (5, р. 423).

В 1832 г. Виктор Гюго писал: «Общественное здание прошлого держалось на трех опорах: священник, король, палач. Давно уже про-

звучал голос: “Боги уходят!” Недавно другой голос провозгласил: “Короли уходят!” Пора, чтобы третий голос произнес: “Палач уходит!” (предисловие ко II изданию повести «Последний день приговоренного к смерти») (7, р. 28).

Обычно цитируется только этот фрагмент, хотя у Гюго далее следует: «Тем, кто сожалеет о богах, можно ответить: Бог остается».

Вскоре появилось другое значение этой формулы: «Великие люди уходят». «*Les dieux s'en vont. Gête умер*», – говорит Гейне в «Романтической школе» (1833) (6, S. 262).

В «Письмах к прекрасным женщинам Парижа и провинции», написанных в 1840 г. группой авторов, включая Бальзака, читаем: «Бог Анфантен уходит в Алжир с археологической миссией, бог Шатель уходит в [департамент] Ланды с сельскохозяйственной миссией. Боги уходят, как говорили римляне эпохи упадка. Новые боги уходят, зато вы, мадемуазель, являетесь к нам со всей грацией древних бо-жеств» (Письмо IV) (4, р. 29).

«Новыми богами» здесь иронически названы сенсимонист Проспер Анфантен и религиозный реформатор Франсуа Шатель, глава основанной им Французской католической церкви.

«Боги уходят, Д’Аннунцио остается» – так в 1908 г. озаглавил свой сборник статей на французском языке отец футуризма, итальянец Томмазо Маринетти. Под «ушедшими богами» имелись в виду Джузеппе Верди, умерший в 1901 г., и поэт Джозуэ Кардуччи, нобелевский лауреат, умерший в 1907 г.

В комическом ключе обыграна фраза «Боги уходят» в оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864; либретто Анри Мельяка и Людовика Галеви, изданное в 1860 г., первоначально было положено на музыку Шарлем Гуно). На площади перед храмом Юпитера беседуют верховный жрец Калхас и жрец Филоком:

КАЛХАС. Жалкие жертвы, право... две горлицы, амфора с молоком, три небольших сыра, горсточка фруктов и грудa цветов. Все эти гирлянды для нас чистый убыток. Да, прошло время множества коров и овец... это были настоящие жертвы. Боги уходят! Боги уходят!

ФИЛОКОМ. Не все, господин мой! Взгляните-ка на Венеру...

КАЛХАС. Ну да, она еще борется, не отрицаю, она еще борется... В “Вестнике Цитеры” я видел точную цифру пожертвований за последний месяц... впечатляет!» (8, Scène II).

Список литературы

1. *Вергилий*. Буколики; Георгики; Энеида. – М.: Худож. лит., 1971. – 550 с.
2. *Тацит Публий Корнелий*. Анналы; Малые произведения; История. – М.: АСТ, 2001. – 986 с.
3. *Флавий Иосиф*. Иудейская война / Пер. М. Финкельберг и А. Вдовиченко. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2016. – 522 с.
4. *Balzac O. de* [et d'autres]. *Lettres aux belles femmes de Paris et de la province*. – Paris: Au Bureau, 1840. – 200 p.
5. *Chateaubriand F.R.* Les martyrs, et Le dernier des Abencérages. – Paris: Hachette, 1854. – 468 p.
6. *Geflügelte Worte: Der klassische Zitatenschatz*. – München: Ullstein Verlag, 2001. – 650 S.
7. *Hugo V.* Le dernier jour d'un condamné. – Paris: Hachette, 1861. – 446 p.
8. *Meilhac H., Halévy L.* La Belle Hélène: Livret. – Mode of access: http://www.fr.wikisource.org/wiki/La_Belle_Hélène (дата обращения: 5.04.2018)

References

1. *Vergilii*. Bukoliki; Georgiki; Eneida. – М.: Khudozh. lit., 1971. – 550 s.
2. *Tatsit Publii Kornelii*. Annaly; Malye proizvedeniya; Istoriya. – М.: AST, 2001. – 986 s.
3. *Flavii Iosif*. Iudeiskaya voina / Per. M. Finkelberg i A. Vdovichenko. – М.: Mosty kultury; Ierusalim: Gescharim, 2016. – 522 s.
4. *Balzac O. de* [et d'autres]. *Lettres aux belles femmes de Paris et de la province*. – Paris: Au Bureau, 1840. – 200 p.
5. *Chateaubriand F.R.* Les martyrs, et Le dernier des Abencérages. – Paris: Hachette, 1854. – 468 p.
6. *Geflügelte Worte: Der klassische Zitatenschatz*. – München: Ullstein Verlag, 2001. – 650 S.
7. *Hugo V.* Le dernier jour d'un condamné. – Paris: Hachette, 1861. – 446 p.
8. *Meilhac H., Halévy L.* La Belle Hélène: Livret. – Mode of access: http://www.fr.wikisource.org/wiki/La_Belle_Hélène (дата обращения: 5.04.2018)

Константин Душенко

БОЙСЯ РАВНОДУШНЫХ!

Аннотация. Прослеживается происхождение выражений «Бойся равнодушных!» и «Самые жаркие места в аду отведены тем, кто в моменты великих нравственных кризисов сохраняет нейтралитет».

Ключевые слова: крылатые слова; Бруно Ясенский; Данте; Дж.Ф. Кеннеди; Т. Рузвельт; Апокалипсис.

Konstantin Dushenko

Fear the indifferent!

Abstract. The article traces the origin of the expressions «Fear the indifferent!» and «The hottest places in hell are reserved for those who, in a period of moral crisis, maintain their neutrality».

Keywords: origin of familiar phrases; Bruno Jasiński; Dante; J.F. Kennedy; T. Roosevelt; The Apocalypse.

В 1925 г. Бруно Ясенский, польский поэт и прозаик радикально левого толка, уехал вместе с женой в Париж. Четыре года спустя его выслали за коммунистическую пропаганду, а конкретно – за революционно-утопический роман «Я жгу Париж». Ясенский стал гражданином СССР, редактором журнала «Интернациональная литература» и членом правления Союза писателей. В тридцать седьмом он был арестован и год спустя расстрелян.

Кроме польского, Ясенский писал на французском и, уже в СССР, на русском. Из-за ареста его последний роман «Заговор равнодушных» остался неоконченным. Однако жена сохранила рукопись, и в 1956 г. «Заговор...» был напечатан в «Новом мире».

Роману предпослан эпиграф:

Не бойся врагов – в худшем случае они могут тебя убить.
Не бойся друзей – в худшем случае они могут тебя предать.
Бойся равнодушных – они не убивают и не предают, но только
с их молчаливого согласия существует на земле
предательство и убийство.

Роберт Эберхардт.

«Царь Питекантроп Последний» (3, с. 243)

Роберт Эберхардт – имя одного из главных персонажей романа, немецкого интеллектуала-антифашиста, по специальности антрополога; «Царь Питекантроп Последний» – название его неопубликованной книги. Эпиграф к роману сразу же стал у нас ходячей цитатой.

С ним перекликается изречение, обычно приписываемое Джону Кеннеди: «Самые жаркие места в аду отведены тем, кто в моменты великих нравственных кризисов сохраняет нейтралитет». Кеннеди действительно цитировал эти слова в двух своих речах – в феврале 1956 г. и 16 сентября 1959 г., оба раза со ссылкой на Данте (5, р. 420; 7).

Ранняя версия этого изречения появилась в книге Теодора Рузвельта «Америка и мировая война» (1915): «Данте отвел особое бесславное место в аду для тех низких душою ангелов, которые не решились стать ни на сторону добра, ни на сторону зла» (4, р. XI; цит. по: 7).

А свою окончательную форму эта сентенция (с подписью: «Данте») получила в сборнике мыслей и афоризмов «Что есть истина», опубликованном во Флориде в 1944 г. Автором сборника был Генри Пауэлл Спринг (1891–1950) (6, р. 227; цит. по: 7).

Теодор Рузвельт был гораздо ближе к тексту Данте, чем Спринг и Кеннеди. В начале третьей песни поэмы «Божественная комедия. Ад» описывается преддверие ада:

*Там вздохи, плач и иступленный крик
Во тьме беззвездной были так велики,
Что поначалу я в слезах поник.*

Вергилий объясняет автору поэмы:

*...То горестный удел
Тех жалких душ, что прожили, не зная
Ни славы, ни позора смертных дел.*

*И с ними ангелов дурная стая,
Что, не восстав, была и не верна
Всевышнему, средину соблюдая.*

*Их свергло небо, не терпя пятна;
И пропасть Ада их не принимает,
Иначе возгордилась бы вина.*

(Перевод М. Лозинского) (1, с. 28)

В свою очередь, Данте развивал мысль, выраженную в стихах Откровения апостола Иоанна: «Ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Апокалипсис, 3:15–16).

Нейтральных в борьбе между Богом и дьяволом Данте помещает у входа в преисподнюю, а вовсе не в «самых жарких местах». Зато начиная с XVII в. о «самых жарких местах в аду» говорили протестантские проповедники как в Англии, так и в США. Эти места отводились либо нераскаявшимся грешникам, либо безбожникам, либо (уже в XIX в.) лицемерам (7). Лицемеры в сходном контексте упоминаются в Евангелии от Матфея (24:51): «...и подвергнет его одной участи с лицемерами; там [в аду] будет плач и скрежет зубов».

В России, да и в других странах, изречение о «самых жарких местах в аду» вошло в обиход как цитата из речи Кеннеди. Но по крайней мере однажды оно встретилось у нас гораздо раньше.

В конце 1929 г. в Коммунистической академии провели многодневное обсуждение ошибок литературоведа В.Ф. Переверзева. Как обычно, дискуссия свелась к наклеиванию на обсуждаемого политических ярлыков. Руководил этим мероприятием С.Е. Щукин, бывший чекист и военный работник, окончивший Институт красной профессуры. В своем заключительном слове он обрушился на коллег, обличавших Переверзева недостаточно рьяно:

«— Я хочу прежде всего остановиться на той категории возражавших, или, вернее, на той категории участвовавших в данной дискуссии, которой, по словам Данте, уготованы в аду самые горячие места, заметьте, не тепленькие, а именно самые горячие места. Это — категория людей, которых Данте именует ни холодными, ни горячими, а тепленькими» (2, с. 175).

Как видим, в конце этого пассажа красный профессор вместо Данте процитировал апостола Иоанна.

Список литературы

1. *Данте Алигьери*. Божественная комедия. – М.: Худож. лит., 1974. – 640 с.
2. Против механистического литературоведения: Дискуссия о концепции В.Ф. Переверзева. – М.: Изд-во Комм. академии, 1930. – 201 с.
3. *Ясенский Б.* Избранное. – М.: Правда, 1988. – 493 с.
4. *Roosevelt T.* America and The World War. – New York: Charles Scribner's Sons, 1915. – XV, 277 p.
5. *Shapiro F.R.* The Yale Book of Quotations. – New Haven; London: Yale University Press, 2006. – 1068 p.
6. *Powell S.H.* What Is Truth. – Winter Park (Fla): The Orange Press, 1944. – 454 p.
7. *O'Toole G.* [псевд.]. The Hottest Places in Hell Are Reserved for Those Who in a Period of Moral Crisis Maintain Their Neutrality // Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations [Авторский сайт]. – Mode of access: <http://www.quoteinvestigator.com/2015/01/14/hottest/#more-10413> (дата обращения: 1.12.2017).

References

1. *Dante Alighieri*. Bozhestvennaya komediya. – М.: Hudozh. lit., 1974. – 640 s.
2. Protiv mekhanisticheskogo literaturovedeniya: diskussiya o koncepcii V.F. Pereverzeva. – М.: Izd-vo Komm. akademii, 1930. – 201 s.
3. *Yasenskij B.* Izbrannoe. – М.: Pravda, 1988. – 493 s.
4. *Roosevelt T.* America and The World War. – New York: Charles Scribner's Sons, 1915. – XV, 277 p.
5. *Shapiro F.R.* The Yale Book of Quotations. – New Haven; London: Yale University Press, 2006. – 1068 p.
6. *Powell S.H.* What Is Truth. – Winter Park (Fla): The Orange Press, 1944. – 454 p.
7. *O'Toole G.* [pseud.]. The Hottest Places in Hell Are Reserved for Those Who in a Period of Moral Crisis Maintain Their Neutrality // Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations – Mode of access: <http://www.quoteinvestigator.com/2015/01/14/hottest/#more-10413>

Константин Душенко

**ВЗЯТЬ ГЛЫБУ МРАМОРА И ОТСЕЧЬ ОТ НЕЕ
ВСЕ ЛИШНЕЕ**

Аннотация. В статье исследуются история высказывания «Скульптор берет глыбу мрамора и отсекает от нее все лишнее» от Цицерона до конца XX в.

Ключевые слова: популярные изречения; скульптура; Цицерон; Леонардо да Винчи; Микеланджело; Дидро; Роден.

Konstantin Dushenko

Take a block of marble and cut off all that isn't necessary

Abstract. The article explores the story of the sentence «A sculptor takes a block of marble and cuts off all that isn't necessary» from Cicero to the end of the 20 th century.

Keywords: origin of familiar phrases; sculpture; Cicero; Leonardo da Vinci; Michelangelo; Diderot; Rodin.

Театральный режиссер Николай Васильевич Петров писал: «Когда Родэна спросили, как это ваяют из мрамора, то он ответил: “А это очень просто. Вы берете глыбу мрамора и отсекаете все лишнее”. Что может быть проще, глубже и содержательнее такого ответа?» (3, с. 34).

В польском словаре цитат приведен даже источник этого высказывания: беседа Огюста Родена с Полем Гселлем, опубликованная в парижском журнале «L'Art» в 1911 г. (10, s. 349). Но это, по-видимому, ложная ссылка.

Едва ли не чаще это изречение приписывается Микеланджело, напр.: «Мы изготавливаем их [микроэлектронные матрицы] способом

Микеланджело. Так мы его называем в память о его девизе: “В каждой глыбе мрамора содержится прекрасная скульптура, надо только убрать все лишнее”» (Владимир Савченко, повесть «Пятое измерение», 1988) (4, с. 413).

Но эта мысль гораздо старше и Родена, и Микеланджело. Уже Цицерон писал: «В каждом куске мрамора <...> заключаются <...> головы, достойные резца <...> Праксителя. Ведь все они делаются путем скалывания. <...> То, что изваялось, <...> находилось внутри» («О дивинации», II, 21, 48; пер. М. Рижского) (7, с. 260).

Затем мы встречаем эту мысль у Леонардо да Винчи: «Скульптор <...> должен уничтожать лишний мрамор <...>, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него. <...> Скульптор <...> снимает лишнее». («Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», 477; пер. А. Губера) (2, с. 80).

Леонардо малоизвестен как скульптор; вероятно, поэтому высказывание об «отсекании лишнего» приписывается не ему, а Микеланджело, который, однако, теоретических трудов не писал.

В XVIII в. о том же говорил Дени Дидро: «Скульптор бросает взор на глыбу мрамора – и его воображение, более быстрое, чем его резец, освобождает ее от всех лишних частей и прозревает в ней фигуру» («Философские исследования о происхождении и природе прекрасного», 1751; пер. Г. Фридлендера) (1, с. 124). Это высказывание включено в статью «Прекрасное» из второго тома (1753) знаменитой «Энциклопедии» просветителей (6, с. 499).

Приведем еще высказывание Льва Толстого: «...Плохой скульптор, вместо того чтобы соскоблить лишнее, налепливает все больше и больше» («Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», 1862) (5, с. 31).

С конца XIX в. высказывание о «глыбе мрамора» получило хождение в форме анекдота. Вот один из его вариантов:

«Микеланджело поздравляли с открытием его бессмертного изваяния Давида.

– Но, ради Бога, как тебе удалось создать такой шедевр из грубой глыбы мрамора? – спросил один из его почитателей.

– Это было легко, – ответил Микеланджело. – Я просто убрал все, что не было похоже на Давида» (8; цит. по: 11).

В английские словари цитат включается фраза Джорджа Оруэлла: «В каждом толстяке сидит худой человек – ведь говорят же, что

в каждой глыбе мрамора заключается статуя» (роман «Взлететь на воздух» (1939), ч. I, гл. 3) (9, р. 558).

Возможно, отсюда появилось гораздо чаще цитируемое изречение английского критика Сирила Конноли (1903–1974): «В каждом толстяке заключен худой человек, который отчаянно пытается выбраться наружу» (из сборника афоризмов и размышлений «Беспокойная могила» (1944), ч. II) (9, р. 234).

Список литературы

1. *Дидро Д.* Философские исследования о происхождении и природе прекрасного // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 93–134.
2. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: Олма-Пресс; СПб.: Нева, 2000. – Т. 2. – 475 с.
3. *Петров Н.В.* Режиссер читает пьесу: Материалы к теории режиссуры. – Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1934. – 145 с.
4. *Савченко В.И.* Избранные произведения: В 3 т. – Н. Новгород: Флокс, 1993. – Т. 1. – 576 с.
5. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 15. – 432 с.
6. Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. – М.: Наука, 1994. – 720 с.
7. *Цицерон.* Философские трактаты. – М.: Наука, 1985. – 382 с.
8. *Considine B.* Galileo Wouldn't Have Believed In // *Boston Herald American.* – Boston, 1974. – November 22. – P. 18.
9. *Knowles E.* The Oxford Dictionary of Quotations. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. – 1136 p.
10. *Markiewicz H., Romanowski A.* Skrzydlate słowa. – Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2005. – 1217 s.
11. *O'Toole G.* [псевд.]. You Just Chip Away Everything That Doesn't Look Like David // *Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations* [Авторский сайт]. – Mode of access: <http://www.quoteinvestigator.com/2014/06/22/chip-away/#more-9231> (дата обращения: 1.12.2017).

References

1. *Didro D.* Filozofskie issledovaniya o proiskhozhdenii i prirode prekrasnogo // *Didro D.* Estetika i literaturnaya kritika. – M.: Hudozh. lit., 1980. – S. 93–134.

2. *Leonardo da Vinci*. Izbrannye proizvedeniya: V 2 t. – M.: Olma-Press; SPb.: Neva, 2000. – T. 2. – 475 s.
3. *Petrov N.V.* Rezhisser chitaet p' esu: Materialy k teorii rezhissury. – L.: Gos. izd-vo hudozh. lit-ry, 1934. – 145 s.
4. *Savchenko V.I.* Izbrannye proizvedeniya: V 3 t. – N. Novgorod: Floks, 1993. – T. 1. – 576 s.
5. *Tolstoj L.N.* Sobranie sochinenij: V 22 t. – M.: Hudozh. lit., 1983. – T. 15. – 432 s.
6. *Filosofiya v «Enciklopedii» Didro i Dalamberta*. – M.: Nauka, 1994. – 720 s.
7. *Cicero*. Filosofskie traktaty. – M.: Nauka, 1985. – 382 s.
8. *Considine B.* Galileo Wouldn't Have Believed In // Boston Herald American. – Boston, 1974. – November 22. – P. 18.
9. *Knowles E.* The Oxford Dictionary of Quotations. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. – 1136 p.
10. *Markiewicz H., Romanowski A.* Skrzydlate słowa. – Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2005. – 1217 s.
11. *O'Toole G.* [псевд.]. You Just Chip Away Everything That Doesn't Look Like David // Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations [Авторский сайт] – Mode of access: <http://www.quoteinvestigator.com/2014/06/22/chip-away/#more-9231> (дата обращения: 1.12.2017).

Константин Душенко

БУДЬ ГОТОВ! – ВСЕГДА ГОТОВ!

Аннотация. Прослеживается история пароля и отзыв «Будь готов! – Всегда готов!» начиная с Нового Завета до первых десятилетий XX в.

Ключевые слова: лозунги и девизы; пионерская организация; скаутское движение; Р. Баден-Пауэлл; Ленин.

Konstantin Dushenko
Be ready! – Always ready!

Abstract. The article traces the history of the password and the response «Be ready! – Always ready!» from the New Testament to the first decades of the 20 th century.

Keywords: slogans and mottos; the pioneer organization in USSR; scouting; R. Baden-Powell; Lenin.

23 августа 1923 г. ЦК комсомола (РКСМ) утвердил «Законы и обычаи юных пионеров», включая девиз и отзыв: «Будь готов! – Всегда готов!»

Полная форма девиза менялась вместе с линией партии:

«К борьбе за рабочее дело будь готов!» (1, с. 25).

«К борьбе за дело Ленина – Сталина будь готов!» (5, с. 74).

«К борьбе за дело Коммунистической партии Советского Союза за будь готов!» (со второй половины 1950-х годов).

В книжке-малышке под названием «Будь готов!» (1924) Крупская так объясняла детям происхождение лозунга: «“Будь готов!” – это был призыв Ленина к членам партии, борцам за рабочее дело. <...> «Мы должны всегда, – писал Ленин в 1902 г. в своей книжке “Что де-

лять?», – вести нашу будничную работу и всегда быть готовы ко всему...» (3, с. 131–132).

Надежда Константиновна лукавила. В 1922 г. она написала брошюру «РКСМ и бойскаутизм» и отлично знала, что пионерский девиз, вместе с отзывом, заимствован у русских скаутов («юных разведчиков») (см.: 2, с. 7). Отсюда же создатели пионерского движения заимствовали почти все атрибуты и организационные принципы, видоизменив и приспособив их к своим целям. Например, зеленый скаутский галстук стал красным, а три лепестка лилии скаутского значка – тремя языками пламени костра.

Девиз «Будь готов!», как и скаутское движение, носит интернациональный характер. Он был выбран британским офицером Робертом Баден-Пауэллом. В первом «Скаутинге для мальчиков» (1908) – библии скаутского движения – Баден-Пауэлл писал: «Девиз скаутов основан на моих инициалах, а именно: БУДЬ ГОТОВ (BE PREPARED). Он означает, что ты и телом и духом готов в любую минуту выполнить свой ДОЛГ» (7, р. 44).

Долг скаута – помогать другим, в чем бы эта помощь ни выражалась, например: «Будь готов к несчастным случаям» (7, р. 249), т.е. к оказанию помощи пострадавшим. В I издании «Скаутинга для мальчиков» говорилось также: «БУДЬ ГОТОВ умереть за свою страну, если потребуется» (7, р. 292). Однако затем эти слова были исключены.

В 1912 г. Баден-Пауэлл в соавторстве со своей младшей сестрой Агнесс написал книгу «Как девочки могут помочь укрепить Империю: Руководство для девочек-вожатых» (6). Здесь был повторен тот же девиз.

Он восходит к английскому переводу Евангелия от Матфея, 24:44, где сказано «be ye <...> ready» – «вы будьте готовы». В синодальном переводе: «Потому и вы будьте готовы, ибо в который час не думаете, придет Сын Человеческий».

Не позднее XVII в. в Англии появился латинский девиз «Semper paratus» – «Всегда готов». Он восходит к тому же месту Евангелия от Матфея в латинском переводе: «Vos estote parati» – «вы будьте готовы».

Второй скаутский девиз: «Каждый день делай доброе дело (Do a good turn daily)». Это «сводная цитата» из «Скаутинга для мальчиков»: «...каждый день делать кому-нибудь доброе дело»; «...делай свое каждодневное доброе дело» и т.д. (7, р. 23, 155). Русская форма

этого девиза – «Ни дня без доброго дела!» – вероятно, появилась под влиянием выражения «Ни дня без строчки».

Источником второго скаутского девиза можно считать рассказ Светония об императоре Тите Флавии, правившем с 79 по 81 г.: однажды за обедом, вспомнив, что за целый день он не сделал ни одного доброго дела, Тит воскликнул: «Друзья мои, я потерял день!» («Боже-ственный Тит», 8, 1; пер. М. Гаспарова) (4, с. 271).

Список литературы

1. Всесоюзная пионерская организация...: Документы и материалы. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 303 с.
2. Жуков И.Н. Русский скаутизм: Краткие сведения о русской организации юных разведчиков. – Пг.: Т-во В.А. Березовского, 1916. – 32 с.
3. Крупская Н.К. Педагогические соч.: В 10 т. – М.: АПН РСФСР, 1959. – Т. 5. – 688 с.
4. Светоний (Гай Светоний Транквилл). Жизнь двенадцати цезарей. – М.: Правда, 1988. – 512 с.
5. Товарищ: Записная книжка пионера и школьника на 1948–49 учебный год. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 1948. – 350 с.
6. Baden-Powell A., [Baden-Powell R.] How Girls Can Help to Build up the Empire: The Handbook for Girl Guides. – London: Thomas Nelson, 1912. – 472 p.
7. Baden-Powell R. Scouting for Boys: A Handbook for Instruction in Good Citizenship: [The original 1908 edition] / Edited with an introduction and notes by Elleke Boehmer. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2004. – LVII, 382 p.

References

1. Vsesoyuznaya pionerskaya organizaciya...: Dokumenty i materialy. – M.: Molodaya gvardiya, 1981. – 303 s.
2. Zhukov I.N. Russkij skautizm: Kratkie svedeniya o russkoj organizacii yunyh razvedchikov. – Pg.: T-vo V.A. Berezovskogo, 1916. – 32 s.
3. Krupskaya N.K. Pedagogicheskie soch.: V 10 t. – M.: APN RSFSR, 1959. – T. 5. – 688 s.
4. Suetonius (Guy Suetonius Tranquill). Zhizn' dvenadcati cezarej. – M.: Pravda, 1988. – 512 s.
5. Tovarishch: Zapisnaya knizhka pionera i shkol'nika na 1948–49 uchebnyj god. – 2-e izd. – M.: Molodaya gvardiya, 1948. – 350 s.

6. *Baden-Powell A., [Baden-Powell R.]* How Girls Can Help to Build up the Empire: The Handbook for Girl Guides. – London: Thomas Nelson, 1912. – 472 p.

7. *Baden-Powell R.* Scouting for Boys: A Handbook for Instruction in Good Citizenship: [The original 1908 edition] / Edited with an introduction and notes by Elleke Boehmer. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2004. – LVII, 382 p.

Константин Душенко

В ЭТОЙ ГИПОТЕЗЕ Я НЕ НУЖДАЛСЯ

Аннотация. В статье исследуются обстоятельства возникновения знаменитой фразы П.С. Лапласа о бытии Бога: «В этой гипотезе я не нуждался».

Ключевые слова: крылатые слова; атеизм; П.С. Лаплас; Наполеон I; Ньютон; Лагранж.

Konstantin Dushenko

I had no need of that hypothesis

Abstract. The article explores the circumstances of the appearance of the famous phrase of P.S. Laplace on the existence of God: «I had no need of that hypothesis».

Keywords: origin of familiar phrases; atheism; P.-S. Laplace; Napoleon I; Newton; Lagrange.

В 1963 г. Варлам Шаламов передал Александру Солженицыну подборку «Колымских рассказов», которые надеялся напечатать в «Новом мире». В своем дневнике он записал отзыв коллеги-писателя:

«—...Я просмотрел бегло несколько ваших рассказов. Нет нигде, чтобы герой был верующим. <...> Я даже удивлен, как это Вы... И не верить в Бога.

— У меня нет потребности в такой гипотезе, как у Вольтера.

— Ну, после Вольтера была Вторая мировая война.

— Тем более» (5, с. 24).

Вольтер был деистом, т.е. верил в Бога, хотя это не был Бог какой-либо из существующих религий. А знаменитую фразу произнес

Пьер Симон Лаплас (1749–1827), французский математик, физик и астроном.

Эти слова были адресованы Наполеону, с которым Лапласа связывали очень близкие отношения. В 1784 г. 15-летний Наполеон Бонапарт был принят в парижскую Военную школу. Здесь он слушал лекции Лапласа, а затем с блеском сдал ему выпускной экзамен по математике как экзаменатору Королевского корпуса артиллеристов. В декабре 1797 г. Французский институт (так тогда именовалась Академия наук) по предложению Лапласа принял Наполеона, героя Итальянской кампании, в свои ряды в качестве члена Секции механики физико-математического отделения.

12 ноября 1799 г., на третий день после переворота 18 брюмера, Наполеон явился на заседание Французского института, прочел 45-минутный доклад и объявил Лапласу о его назначении министром внутренних дел. К министерской должности великий ученый оказался совершенно непригоден и шесть недель спустя был отставлен. Но расположение к нему Первого консула, а затем императора ничуть не уменьшилось. Через несколько лет Лаплас возглавил Сенат, а 1808 г. получил титул графа Империи.

Существует несколько версий беседы Наполеона с Лапласом. Одна из них приведена в заметке Виктора Гюго, датированной 1847 г. и опубликованной 40 лет спустя в сборнике «Увиденное». Согласно Гюго, физик и астроном Франсуа Араго любил рассказывать следующий анекдот: когда Лаплас опубликовал последние тома своей «Небесной механики», император Наполеон вызвал ученого к себе и гневно обратился к нему:

«– Как, вы даёте законы всего творения и в своей книге ни разу не упомянули о существовании Бога!

– Ваше Величество, в этой гипотезе я не нуждался (Sire, je n' avais pas besoin de cette hypothèse) (10, p. 271).

«Небесная механика», главный труд Лапласа, состоял из пяти томов. Два первых вышли в 1799 г., два следующих – в 1802 и 1805 гг., а последний лишь в 1825 г. Наполеон стал императором в 1804 г.; следовательно, приведенный Гюго разговор должен был состояться в 1805 г., после выхода IV тома «Небесной механики». Однако все указывает на то, что разговор произошел раньше, когда Наполеон был еще Первым консулом.

В 1864 г. шотландский математик Огастес де Морган в лондонском журнале «The Athenaeum» поместил следующую версию

«анекдота, хорошо известного в Париже, но доселе не напечатанного». Наполеон спросил: «Господин Лаплас, я слышал, что вы написали большую книгу о системе мироздания и ни разу не упомянули о ее Творце». Лаплас ответил: «В этой гипотезе я не нуждался». Наполеона это весьма позабавило, и он рассказал об этом ответе Лагранжу, знаменитому математику и астроному. Тот воскликнул: «Ах, это прекрасная гипотеза; она объясняет множество разных вещей». По этому поводу де Морган замечает: «Вообще говоря, для философских атеистов прошлого века понятие Бога было гипотезой» (11, р. 250). Как видим, слово «атеист» используется здесь в значении «агностик».

Наконец, Б.А. Воронцов-Вельяминов в биографии Лапласа излагает еще одну версию этого эпизода, в которой Лаплас дарит Наполеону, Первому консулу, свою книгу «Изложение системы мира» – первый, популярный набросок «Небесной механики». Однако «Изложение системы мира» вышло в 1797 г., а Первым консулом Наполеон стал лишь в декабре 1799-го; стало быть, речь могла идти только о «Небесной механике». Ее первые два тома Лаплас послал Наполеону в октябре 1799 г., а III том – в ноябре 1802 г., с посвящением: «...Герою, умиротворителю Европы, которому Франция обязана своим процветанием, своим величием и самой блестящей эпохой своей славы; просвещенному покровителю наук» и т.д. (1, с. 178).

Вот тогда-то, вероятно, и состоялся исторический разговор. В изложении самого Наполеона он выглядел так: «...Я поздравил его [Лапласа] с выходом в свет его сочинения и спросил, почему слово “Бог”, беспрерывно выходящее из-под пера Лагранжа, у него не встречается вовсе. “Это потому, – ответил он, – что я в этой гипотезе не нуждался (je n’ ai pas eu besoin de cette hypothèse)”» (по записи личного врача Наполеона Франческо Антоммарчи 18 ноября 1819 г.) (6, р. 282).

В версии Наполеона, как и в версии де Моргана, есть одна серьезная неувязка. Жозеф Луи Лагранж не ссылался на Бога в своих научных трудах.

Однако все становится на свои места, если допустить, что императору изменила память, и в действительности речь шла о Ньютоне. Именно так полагал Эрве Фай, автор книги «О происхождении мира» (1884), который слышал о беседе Наполеона с Лапласом от Франсуа Араго (8, р. 110).

Как известно, Ньютон обращался к Богу, чтобы объяснить происхождение и стабильность системы мира. В трактате «Оптика», III, 1 он писал: «Слепая судьба никогда не могла бы заставить планеты

двигаться по одному и тому же направлению по концентрическим орбитам» (3, с. 305). Еще определеннее сказано в позднейших изданиях «Начал»: «Такое изящнейшее соединение Солнца, планет и комет не могло произойти иначе, как по намерению и по власти могущественного и премудрого существа» (2, с. 659).

В 1715 г. Готфрид Лейбниц писал Сэмюэлу Кларку, разделявшему воззрения Ньютона: «Г-н Ньютон и его сторонники <...> придерживаются довольно странного мнения о действии Бога. По их мнению, Бог от времени до времени должен заводить свои часы, иначе они перестали бы действовать. У него не было достаточно предусмотрительности, чтобы придать им непрерывное движение. Эта машина Бога, по их мнению, так несовершенна, что от времени до времени посредством чрезвычайного вмешательства он должен чистить ее и даже исправлять, как часовщик свою работу» (4, с. 37).

Кларк возражал: отрицать «вмешательство часовщика» – значит «изгнать из мира Провидение и божественное руководство» (4, с. 39). Этот ответ помогает понять, почему Наполеон, считавший веру в Бога необходимой для общественного порядка, не мог принять картину мироздания, из которой Бог фактически устранился.

В 1895 г. в печати появилось еще одно свидетельство – дневниковая запись английского астронома Уильяма Гершеля. 8 августа 1802 г. он вместе с Лапласом был приглашен в Мальмезон, загородный дворец четы Бонапартов. Наполеон задал своему английскому гостю несколько вопросов об астрономии и строении небес и остался весьма доволен его ответами. Затем он обратился к Лапласу. Заговорив о величии звездного неба, Первый консул восхищенно воскликнул: «И кто же создал все это!» Лаплас отвечал, что возникновение и поддержание гармонии столь чудесной системы объясняются цепью естественных причин. Это объяснение Наполеону не слишком понравилось (7, р. LXII).

Знаменитая фраза у Гершеля не упомянута, и на этом основании некоторые историки науки поспешили объявить ее легендарной. Однако едва ли Гершель и Наполеон говорили об одной и той же беседе. Согласно Наполеону, он поздравил Лапласа с выходом его нового сочинения, т.е. III тома «Небесной механики», опубликованного лишь в ноябре 1802 г. – через четыре месяца после беседы в Мальмезонском дворце. Известно также, что он беседовал с Лапласом не раз и не два.

В изгнании Наполеон рассказывал: «Я часто спрашивал его, что он [Лаплас] думает о Боге, и он признался мне, что он атеист» (запись Гаспара Гурго от 16 апреля 1818 г.) (9, t. 2, p. 22). Впрочем, годом раньше Наполеон говорил об этом осторожнее: «В Институте ни Лаплас, ни Монж, ни Бертолле не верили в Бога. Конечно, они в этом не признавались!» (запись Гурго от 13 марта 1817 г.) (9, t. 1, p. 540).

Вопрос о религиозных воззрениях Лапласа до конца не решен. Известно, что он не верил в догматы христианства и одобрял якобинскую кампанию «дехристианизации» (1, с. 195). Часть историков науки считают его деистом. Но устранение Бога от участия в создании системы мира склоняет к выводу, что автор «Небесной механики» был либо атеистом, либо агностиком.

Список литературы

1. *Воронцов-Вельяминов Б.А.* Лаплас. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Наука, 1985. – 286 с.
2. *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и примеч. А.Н. Крылова. – М.: Наука, 1989. – 688 с.
3. *Ньютон И.* Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света / Пер. С.И. Вавилова. – М.: Гос. изд-во технико-теорет. лит., 1954. – 365 с.
4. Полемика Г. Лейбница и С. Кларка по вопросам философии и естествознания (1715–1716 гг.) / Перевод, вступ. статья и примеч. В.И. Свидерского и Г. Кребера. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1960. – 134 с.
5. *Шаламов В.Т.* Из записных книжек: [1953–1979 гг.] / Публ., предисл. и примеч. И. Сиротинской // Шаламовский сборник / Сост. В.В. Есипов. – Вологда: Изд-во Института повышения квалификации и переподготовки педагогических кадров, 1997. – Вып. 2. – С. 9–72.
6. *Antommarchi F.* Mémoires ou les derniers momen[t]s de Napoléon. – Paris: Barrois l' Aîné, 1825. – T. 1. – 470 p.
7. *Dreyer J.L.E.* A short account of Sir William Herschel's life and work, chiefly from unpublished sources // Herschel W. The Scientific Papers of Sir William Herschel. – 1912. – Vol. 1. – P. XIII–LXIV.
8. *Faye H.* Sur l' origine du monde: théories cosmogoniques des anciens et des modernes. – Paris: Gauthier-Villars, 1884. – 260 p.
9. *Gourgaud G.* Sainte-Helene: Journal inédit de 1815 a 1818. – Paris: E. Flammarion, 1899. – T. 1–604 p.; T. 2. – 578 p.

10. *Hugo V. Oeuvres complètes.* – Paris: Imprimerie Nationale, 1913. – [Vol. 25]: Choses vues. I.–467 p.
11. *Morgan A. de. Budget of Paradoxes.* – London: Longmans, Green and Co, 1872. – 511 p.

References

1. *Voroncov-Vel'yaminov B.A.* Laplas.–2-e izd., dop. i pererab. – M.: Nauka, 1985. – 286 s.
2. *Newton I.* Matematicheskie nachala natural'noj filosofii / Per. s lat. i primech. A.N. Krylova. – M.: Nauka, 1989. – 688 s.
3. *Newton I.* Optika, ili Traktat ob otrazheniyah, prelomleniyah, izgibaniyah i cve-tah sveta / Per. S.I. Vavilova. – M.: Gos. izd-vo tekhniko-teoret. lit., 1954. – 365 s.
4. Polemika G. Lejbnica i S. Klarka po voprosam filosofii i estestvoznaniya (1715–1716 gg.) / Perevod, vstup. stat'ya i primech. V.I. Sviderskogo i G. Krebera – L.: Izd-vo LGU, 1960. – 134 s.
5. *Shalamov V.T.* Iz zapisnyh knizhek: [1953–1979 gg.] / Publ., predisl. i primech. I. Sirotinskoj // Shalamovskij sbornik / Sost. V.V. Esipov. – Vologda: Izd-vo Instituta povysheniya kvalifikacii i perepodgotovki pedagogicheskikh kadrov, 1997. – Vyp. 2. – S. 9–72.
6. *Antommarchi F.* Mémoires ou les derniers momen[t]s de Napoléon. – Paris: Barrois l' Aîné, 1825. – T. 1. – 470 p.
7. *Dreyer J.L.E.* A short account of Sir William Herschel' s life and work, chiefly from unpublished sources // Herschel W. The Scientific Papers of Sir William Herschel. – Vol. 1.–1912. – P. XIII–LXIV.
8. *Faye H.* Sur l'origine du monde: théories cosmogoniques des anciens et des modernes. – Paris: Gauthier-Villars, 1884. – 260 p.
9. *Gourgaud G.* Sainte-Helene: Journal inédit de 1815 a 1818. – Paris: E. Flammarion, 1899. – T. 1. – 604 p.; T. 2. – 578 p.
10. *Hugo V. Oeuvres complètes.* – Paris: Imprimerie Nationale, 1913. – [Vol. 25:] Choses vues. I.–467 p.
11. *Morgan A. de. Budget of Paradoxes.* – London: Longmans, Green and Co, 1872. – 511 p.

Константин Душенко

ДРЕВНЕЙШАЯ В МИРЕ ПРОФЕССИЯ

Аннотация. Оборот «древнейшая в мире профессия» возник в Англии в XVIII в. Благодаря Р. Киплингу так стали с конца XIX в. называть проституцию. Оборот «вторая древнейшая профессия» возник в середине XX в. В России он означает журналистику, в англоязычных странах – чаще всего политику и шпионаж.

Ключевые слова: фразеологизмы; журналистика; политика; шпионаж; Киплинг; Роберт Сильвестр.

***Konstantin Dushenko* The most ancient profession**

Abstract. The expression «the most ancient profession» originated in England in the 18 th century. Since the end of the XIX century, due to Kipling this name has been applied to prostitution. The expression «the second oldest profession» arose in the middle of the twentieth century. It means journalism (in Russia), politics or espionage (in English-speaking countries).

Keywords: phraseological units; journalism; politics; espionage; Kipling; Robert Sylvester.

Выражение «древнейшая в мире профессия» (*англ.* «the most ancient profession») существовало уже в XVIII в. Так было названо надувательство в эпилоге поэмы британского литератора Генри Брука (H. Brooke, 1701–1783) «О надувательстве» («On Humbugging»), опубликованной в 1792 г. (10, p. 428).

В XIX в. «древнейшей в мире профессией» называли садоводство (ведь Адам считался садовником Бога) и разные другие занятия, включая убийство – вероятно, в память о Каине.

В начале 1889 г. вышел сборник рассказов Редьярда Киплинга «Черное и белое». Действие одного из рассказов – «В городской стене» – происходило в британской Индии, в городе Лахор (ныне в составе Пакистана), а его героиней была прекрасная куртизанка Лалун (Lalun; в английском произношении «Лалан»). Один из персонажей рассказа сравнивает ее с древнегреческими гетерами.

Рассказу предпослан эпиграф из ветхозаветной Книги Иисуса Навина, 2:15:

И спустила она их по веревке чрез окно, ибо дом ее был в городской стене.

«Она» – это Раав, иерихонская блудница, укрывшая двух соглядатаев из войска Иисуса Навина, осаждавшего Иерихон.

Начинался рассказ так: «Лалан – представительница самой древней в мире профессии. *Лилит* была ее прапрапрабабушкой, а это, как известно, было еще до дней Евы. На Западе люди оскорбительно отзываются о профессии Лалан, сочиняют о ней трактаты и раздают их молодым людям в целях сохранения нравственности. На Востоке, где профессия эта наследственная и переходит от матери к дочери, никто не пишет трактатов и не обращает на нее внимания» (пер. М. Клягиной-Кондратьевой) (2, с. 127–128).

В иудейской демонологии Лилит – злой дух женского пола, являющийся мужчинам во сне; по одному из преданий, укоренившемся в европейской культуре, Лилит была первой женой Адама.

С легкой руки Киплинга наименование «древнейшая в мире профессия» утвердилось за проституцией.

В 1950 г. в США вышел в свет роман Роберта Сильвестра «Вторая древнейшая профессия» («The Second Oldest Profession»). Речь в нем шла о сотрудниках вымышленной нью-йоркской газеты «Дейли Глоб». В эпиграф вынесены слова владельца газеты на редакционном совещании:

«– ...и не трудись нанимать великих писателей для моей газеты. Великие писатели для газеты писать неспособны. Они пишут друг для друга, хотя воображают, что пишут для потомства. Мне нужны такие, которые трудятся для сегодняшнего дня и забывают завтра то, что написали сегодня. Мне нужны профессионалы для “Глоб”. Газет-

ное дело – не искусство, а ремесло. Это профессия почти столь же древняя, как... словом, это вторая древнейшая профессия» (пер. Т. Озерской; начальное отточие принадлежит автору) (4, с. 5).

В 1966 г. в самиздатском журнале «Феникс-1966» появилась повесть «Откровения Виктора Вельского». В 1970 г. ее напечатал закордонный журнал «Грани». Как впоследствии выяснилось, автором «Откровений...» был Генрих Павлович Гунькин (1930–2006), московский журналист и искусствовед, исследователь Русского Севера. Герой повести, журналист Вельский, рассказывает:

«Когда я поступил на работу, мой непосредственный начальник, молодой парень, неплохой, в общем-то, сказал мне:

– Вы знакомы с журналистикой? Знаете, что такое “вторая древнейшая профессия?” Это, в общем, верно...

Первая древнейшая профессия, как известно, проституция. Мы же, представители второй, были дешевыми подзаборными умственными. <...> Люди, не знающие ничего, не читающие ничего, или невинные младенцы, или прожженные циники (последних большинство), рвачи и стяжатели» (1, с. 68).

Таким вот неожиданным эхом отозвалась публикация советским издательством романа о бессовестной западной журналистике.

В 1999 г. видный журналист Валерий Аграновский назвал свою книгу «Вторая древнейшая: Беседы о журналистике».

К 2007 г. роман Сильвестра выдержал пять изданий на русском языке. Между тем в США он прошел почти незамеченным, ни разу не переиздавался и ныне прочно забыт. В Америке «второй древнейшей профессией» обычно называют политику. Это звание утвердилось за ней не позднее 1950-х годов.

В книге Чарлза Д. Хоббса «Рональд Рейган призывает действовать» (1976) приводились слова Рейгана: «Я также понял, что политика, которую часто называют второй древнейшей профессией, необычайно похожа на первую» (7, р. 162). Эту шутку Рейган повторял не однажды, в том числе на совещании с бизнесменами в Лос-Анджелесе 2 марта 1977 г.: «Говорят, что политика – вторая древнейшая профессия. Но я пришел к выводу, что у нее гораздо больше общего с первой» (5, р. 244).

Несколько реже «второй древнейшей» в англоязычных странах именуется шпионаж. В 1986 г. вышла в свет книга Филлипа Найтли, британского журналиста родом из Австралии: «Вторая древнейшая профессия: Шпионы и шпионаж в двадцатом столетии». В доказатель-

ство древности шпионского ремесла обычно приводится тот же ветхозаветный эпизод, с которым связан эпиграф к рассказу Киплинга:

«И послал Иисус, сын Навин, из Ситтима двух соглядатаев тайно и сказал: пойдите, осмотрите землю и Иерихон. [Два юноши] пошли и пришли [в Иерихон и вошли] в дом блудницы, которой имя Раав, и остались ночевать там.

И сказано было царю Иерихонскому: вот, какие-то люди из сынов Израилевых пришли сюда в эту ночь, чтобы высмотреть землю» (Книга Иисуса Навина, 2:1–2).

Можно привести и другую ветхозаветную цитату, где разведгруппа успешно выполняет задачу, поставленную ей Моисеем: «И сказал Господь Моисею <...>: Пошли от себя людей, чтобы они высмотрели землю Ханаанскую <...>. И послал их Моисей <...>, и сказал им: <...> Осмотрите землю, какова она, и народ живущий на ней, силен ли он или слаб <...>? <...> и каковы города, в которых он живет, в шатрах ли он живет или в укреплениях? <...> И высмотрев землю, возвратились они через сорок дней» (Книга Чисел, 13:2–3, 18–20, 26).

Если первой древнейшей профессией была проституция, то второй должно было стать сутенерство. Так рассуждал Бен Льюис Рейтман, американский «врач бедных» и анархист по убеждениям. В 1931 г. в Нью-Йорке вышла его книга «Вторая древнейшая профессия: Исследование о “бизнес-менеджерах” проституткок» (9). А в 1983 г. вышла в свет книга американской писательницы-юмористки Эрмы Бомбек «Материнство: Вторая древнейшая профессия» (6).

На исходе советской власти в СССР рассказывался анекдот о том, что древнейшая в мире профессия – коммунист. А его ранняя версия, где этого выражения еще нет, была записана уже 21 янв. 1921 г.:

«Юрист, врач, инженер и коммунист заспорили, кто на земле раньше всех вступил на поприще культурной деятельности.

– Юристы, – сказал первый. – Когда Каин убил Авеля, и было совершено первое уголовное преступление, было разбирательство, и, конечно, понадобились юристы.

– Врачи, – сказал медик. – Когда Ева была создана из ребра Адамова, конечно, понадобилось хирургическое вмешательство.

– Инженеры, – сказал третий. – Неужели без электрификации, пара и вообще техники, а следовательно, без инженеров Бог в шесть дней мог сотворить свет?!

– Все вы врете, – сказал последний. – Мы, коммунисты, были первыми: ведь в начале всего был хаос, а кто же мог его создать кроме нас?!»

(Дневник Н.М. Мендельсона «Pro me»; опубл. в 1995 г.) (цит. по: 3).

Список литературы

1. *Гуныкин Г.П.* Откровения Виктора Вельского // Грани. – Франкфурт н/М., 1970. – № 75. – С. 66–114.
2. *Киплинг Р.* Рассказы; Стихи; Сказки. – М.: Высшая школа, 1989. – 383 с.
3. *Мельниченко М.* Советский анекдот: (Указатель сюжетов). – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – 1104 с. – Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/82601/mishamelnichenko-sovetskiy-anekdot-ukazatel-syuzhetov-40.php> (дата обращения: 20.12.2017).
4. *Сильвестр Р.* Вторая древнейшая профессия. – М.: Изд-во иностр. лит., 1957. – 328 с.
5. *Augard T.* The Oxford Dictionary of Modern Quotations. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, [1996]. – 530 p.
6. *Bombeck E.* Motherhood: The second oldest profession. – New York: McGraw-Hill, 1983. – 177 p.
7. *Hobbs Ch. D.* Ronald Reagan's call to action. – Nashville: T. Nelson, 1976. – 190 p.
8. *Knightley P.* The Second Oldest Profession. Spies and Spying in the Twentieth Century. – New York: W.W. Norton, 1986. – 436 p.
9. *Reitman B.L.* The Second Oldest Profession: A Study of the Prostitute's «business Manager». – New York: The Vanguard press, 1931. – 266 p.
10. The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. – London: J. Jonson, 1810. – Vol. 17. – 635 p.

References

1. *Gun'kin G.P.* Otkroveniia Viktora Vel'skogo // Grani. – Frankfurt n/M., 1970. – № 75. – S. 66–114.
2. *Kipling R.* Rasskazy; Stihy; Skazki. – Moskva: Vysshaya shkola, 1989. – 383 s.
3. *Mel'nichenko M.* Sovetskij anekdot: (Ukazatel' syuzhetov). – M.: Novoe lit. obozrenie, 2014. – 1104 s. – Rezhim dostupa: <https://profilib.net/chtenie/82601/mishamelnichenko-sovetskiy-anekdot-ukazatel-syuzhetov-40.php> (data obrashcheniya: 20.12.2017).

4. *Sil'vestr R.* Vtoraya drevnejshaya professiya. – M.: Izd-vo inostr. lit., 1957. – 328 s.
5. *Augard T.* The Oxford Dictionary of Modern Quotations. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, [1996]. – 530 p.
6. *Bombeck E.* Motherhood: The second oldest profession. – New York: McGraw-Hill, 1983. – 177 p.
7. *Hobbs Ch. D.* Ronald Reagan's call to action. – Nashville: T. Nelson, 1976. – 190 p.
8. *Knightley P.* The Second Oldest Profession. Spies and Spying in the Twentieth Century. – New York: W.W. Norton, 1986. – 436 p.
9. *Reitman B.L.* The Second Oldest Profession: A Study of the Prostitute's «business Manager». – New York: The Vanguard press, 1931. – 266 p.
10. The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. – London: J. Jonson, 1810. – Vol. 17. – 635 p.

Константин Душенко

ДОКАЗЫВАЙ, ЧТО ТЫ НЕ ВЕРБЛЮД

Аннотация. Русская идиома «Доказывай, что ты не верблюд» восходит к персидским источникам XII–XIII вв. Политический анекдот с этой заключительной фразой существовал уже в дореволюционной России.

Ключевые слова: фразеологизмы; русский политический анекдот.

Konstantin Dushenko

Try to prove you are not a camel

Abstract. Russian idiom «Try to prove you are not a camel» goes back to the Persian sources of the XII–XIII centuries. A political anecdote with this final phrase existed already in pre-revolutionary Russia.

Keywords: phraseological units; Russian political anecdote.

В 1975 г. зрители очередного выпуска «Кабачка 13 стульев» увидели сценку, в которой пан Гималайский привозит верблюда для местного цирка, вместе с сопроводительным письмом: «Направляем в ваш цирк двугорбого верблюда и с ним Гималайского...» После чего от Гималайского стали требовать справку, что он не верблюд.

К тому времени формула «доказывай, что ты не верблюд» успела стать идиомой, и далеко не каждому была известна ее родословная. Как поясняет литературовед Александр Жолковский, это «концовка популярного анекдота сталинских времен»:

«Бегут лисы (зайцы) через границу СССР. Их спрашивают:

– Почему вы убегаете?

– Потому что будут арестовывать всех верблюдов.

– Но вы же не верблюды?

– Так поди докажи НКВД, что ты не верблюд!» (7, с. 16).

Анекдот восходит к персидской басне XII в. Считается, что впервые она была изложена поэтом Анвари (1126–1189) (цитирую по английскому прозаическому переводу):

«Лисица бежала в смертельном страхе. Другая лисица, увидев, как она мчится, спросила: “<...> Что случилось?” Та ответила: “Царь велел забрать всех ослов”. [Вторая лисица] сказала: “Ты не осел, чего тебе бояться?” [Первая лисица] сказала: “Верно, но люди <...> неспособны отличить осла от лисицы. <...> Я боюсь, что они [заберут] и оседлают нас как ослов”» (14).

Другой персидский поэт, Джалаладдин Руми (1207–1273), изложил эту басню дважды, в стихах и прозе; у Руми убегает не лисица, а человек, боясь, что его примут за осла (там же).

Верблюд появился в версии еще одного персидского поэта – Саади, автора сборника поучительных историй «Гюлистан» (1258). Вот «рассказ о лисице» из «Гюлистана» (кн. I, рассказ 16):

«Видели ее, как она металась вне себя, падая и подымаясь. Кто-то сказал ей:

– Какая беда приключилась с тобой <...>?

– Я слышала, что ловят [всех] верблюдов для принудительной работы.

[Тот] сказал:

– О дура, какое же отношение имеет верблюд к тебе и что общего у тебя с ним?

– Молчи, – возразила она, – если завистники по злобе скажут, что я – верблюд, и меня заберут, то кто же позаботится о моем освобождении, чтобы выяснить положение [дел], и пока привезут противоядие из Ирака, ужаленный змеей подохнет!» (9, с. 81).

(«Пока привезут противоядие из Ирака...» – примерно то же, что «после дождичка в четверг».)

Эта басня в различных вариантах была хорошо известна у восточных народов, населявших Российскую империю. Хотя у Саади главный персонаж – лисица, в русских анекдотах ее заменяет заяц, который в русском фольклоре наделен особенной боязливостью и склонностью к бегству. Но интересней другое: политический анекдот о верблюдах и зайце появился еще до революции.

Первый перевод «Гюлистана» на русский язык был предпринят уже в XVI в. В XIX в. «Гюлистан» издавался на русском трижды; в последний раз – в 1882 г. в переводе И. Холмогорова. Мотив бегства

лисицы у Холмогорова смазан: она лишь «слышала, что ловят верблюда», и пустилась бежать (10, с. 52).

В 1890 г. Василий Величко переложил рассказ Саади в стихи. Вероятно, он воспользовался переводом Холмогорова, поскольку и тут речь идет о бегстве одного-единственного верблюда, и почему он сбежал – непонятно:

Избавившись от крепких пут,
Бежал из лагеря верблюдов.
Узнав о том, лисица всполошилась
И, хвост поджав, бежать пустилась.

.....
«...Ты ж не верблюды!» – заметил ей прохожий:
«Друг с другом даже вы не схожи!»

.....
«...Поди доказывай потом,
Что неповинна я ни в чем:
Ведь прежде, чем все выслушать и взвесить,
Успеют тридцать раз повесить!»
«Из Саади. II» (2, с. 40).

Оборот «Поди доказывай потом» – буквально или с изменениями – стал обязательной частью анекдота, вошедшего в обиход, по-видимому, в годы первой русской революции.

В 1909 г. в Петербурге состоялся I Всероссийский съезд издателей и книгопродавцев. 2 июля на нем выступил московский книго-торговец С.И. Варшавский. Он жаловался на то, что полицейские власти приравнивают книгопродавца «к какому-то агитатору», и пояснил свою мысль «известным анекдотом»:

«– В некоей стране был издан закон о том, чтобы подковывать верблюдов. Узнав об этом, заяц пустился бежать. На границе встречает он другого. Тот с удивлением его спрашивает, зачем он бежит. “Да как же не бежать, – говорит беглец, – когда вышел закон подковывать верблюдов, подкуют еще и тебя, а потом поди доказывай, что ты не верблюд”» (11, с. 90).

Именно эта форма анекдота – с подковыванием верблюдов – надолго стала основной.

Вскоре этот анекдот прозвучал с самой высокой трибуны – трибуны Государственной думы. 15 марта 1913 г. его рассказал глава фракции меньшевиков Николай Чхеидзе, закончив словами зайца: «...того гляди цап, возьмут и подкуют, а потом доказывай, что ты не заяц, а верблюд» (по-видимому, оговорка Чхеидзе вместо: «заяц, а не верблюд») (6, стб. 2299).

Год спустя Сергей Гернет изложил анекдот стихами:

.....
Закон, вишь, нынче вышел новый:

Верблюдов всех поставит на подковы.

– Так нам-то что? – Как что?! Возьмут да подкуют,

Потом доказывай, что я-де не верблюд!

(«Опытный заяц: Восточная басня»;

1-я публ.: журн. «Лукоморье» (Пг.), 6 апр. 1914 г.) (4, с. 120).

Гернет едва ли думал писать сатиру против властей: он был членом правления ряда акционерных обществ и по убеждениям консерватор. Однако, судя по его стихотворному творчеству, чиновничество он недолюбливал.

Накануне Февральской революции осведомитель столичной охранки сообщал, что в газете «Русская воля» под видом корреспонденции «из Ново-Николаевского хутора Саратовской губернии» помещена сатирическая заметка «Обилие зверей». «Зайцы, – говорилось в заметке, – попадают матерые, большие, чуть ли не с верблюда. Отсюда и пословица: заяц, беги, не то подкуют под верблюда...» Осведомитель комментирует: «“Пословица”, сколько известно, гласит иначе: “Арестуют, – а потом доказывай, что ты не верблюд, а заяц”» (Донесение в Петроградское охранное отделение 4 фев. 1917 г.) (1, с. 167).

В советской печати 1920-х годов и сам анекдот, и его ключевая фраза, успевшая стать поговоркой, встречаются в разных контекстах. Но можно предполагать, что в устной речи анекдот сохранял политическую окраску. Князь Сергей Голицын, вспоминая о перипетиях «лишенцев» в конце 1920-х годов, замечает: «Тогда появилась расхожая поговорка: “Докажи, что ты не верблюд”» (5, с. 391).

В 1925 г. на XIV съезде ВКП (б) громили левую оппозицию. Один из оппозиционеров, Петр Залуцкий, на заседании 20 декабря начал свое выступление словами: «Мне придется, не знаю, удастся ли

это, доказывать, что я ни в коем случае не верблюд, верблюдом сделал я себя не сам, а меня сделали, я не знаю, сколько у меня горбов. (*Голоса: “Не меньше двух”*).». Потом Залуцкому пришлось еще не раз доказывать, что он не верблюд, но дело кончилось все же расстрелом по обвинению в «контрреволюционной террористической деятельности».

Анекдот уже самых настоящих «сталинских времен» – судя по всему, довоенный, – приведен в закордонном сборнике Е. Соловьева (1951). Здесь верблюдам грозит уже не подковывание, а нечто похуже:

«Встречаются два зайца в поле:

– Отчего ты так бежишь, запыхался даже?

– А ты разве не слышал, объявили, что всех верблюдов будут кастрировать?

– Так ты же не верблюд!

– Ну да... Поймают – кастрируют, а потом доказывай, что ты не верблюд» (8, с. 73).

Эта версия дожила до наших времен.

В «Воспоминаниях» Никиты Хрущева, записанных ок. 1970 г., приведена байка из эпохи Большого террора о некоем деятеле с басенной фамилией Медведь:

«Рассказывают, что (а был он раньше, кажется, заместителем начальника областного отдела здравоохранения то ли в Киеве, то ли в Харькове) на партийном собрании какая-то женщина выступает и говорит, указывая пальцем на Медведа: “Я этого человека не знаю, но по глазам его вижу, что он враг народа”. <...> Но Медведь (как говорится, на то он и Медведь) не растерялся и сейчас же парировал: “Я эту женщину, которая сейчас выступила против меня, в первый раз вижу и не знаю ее, но по глазам вижу, что она проститутка”. Только употребил он слово более выразительное. <...>

Если бы *Медведь стал доказывать, что он не верблюд*, не враг народа, а честный человек, то навлек бы на себя подозрение» [курсив мой. – К. Д.]. (12, с. 152).

В 2002 г. в издательстве «Наука» вышел первый выпуск историко-литературного альманаха «Восток – Запад». Предисловие к нему написал редактор альманаха, академик-китаист Владимир Степанович Мясников. Здесь – с виду как будто на полном серьезе, а на самом деле в стиле «ученые шутят» – утверждалось, что слово «альманах» восходит к арабскому слову, означавшему место остановки верблюдов. «Не случайно поговорка дервишей гласит: “Коль в альманахе тебя подкуют, потом не докажешь, что ты не верблюд”. Кстати, в жизни

никто никогда не видел подкованного верблюда, ибо “корабль пустыни” не подковывается. Просто глагол *подковать* в просторечии имеет второй смысл: *обмануть, надуть*». (3, с. 5). Из всего этого верно одно: верблюдов, в отличие от лошадей, действительно не подковывают.

Анекдот о верблюдах и зайце неизвестен на Западе, но имел хождение в странах соцлагеря. В польский язык фраза о верблюде вошла не позднее начала 1970-х годов: «...Трудно доказать, что ты не верблюд» (Роберт Яроцкий, «Аллергия», 1971) (13, s. 5). Легко догадаться, откуда попал этот оборот на берега Вислы.

В Румынии соответствующий анекдот появился еще до создания соцлагеря – ок. 1937 г. Здесь убегает не заяц, а человек, услышавший, что всех верблюдов будут расстреливать (14). Румынский фольклорист Омидсалар указывает персидские источники этого анекдота, но гораздо более вероятно, что его непосредственным источником был рассмотренный выше русский анекдот.

Список литературы

1. Буржуазия накануне Февральской революции: [Сб. материалов]. – М.; Л.: Госиздат, 1927. – 204 с.
2. *Величко В.Л.* Восточные мотивы: Стихотворения. – СПб.: Тип. В.И. Штейна, 1890. – 245 с.
3. Восток – Запад: Историко-лит. альманах: Вып. 1. – М.: Восточная литература, 2002. – 158 с.
4. *Гернет С.П.* Сатиры Скальда. – Пг.: Тип. «Сириус», 1915. – 168 с.
5. *Голицын С.М.* Записки уцелевшего. – М.: Орбита, 1990. – 731 с.
6. Государственная Дума: Четвертый созыв: Стеногр. отчеты. Сессия 1-я, ч. 1. – СПб.: Гос. типография, 1913. – 2438 стб.
7. *Жолковский А.К.* Пицунда-57, далее везде: Виньетки // Новый мир. – М., 2012. – № 12. – С. 8–27.
8. *Соловьев Е.А.* [псевд. Евгений Андреевич]. Кремль и народ: Политические анекдоты. – Мюнхен: Изд. автора, 1951. – 134 с.
9. *Саади.* Гулистан / Критический текст, перевод, предисловие и примечания Р. Алиева. – М.: Издательство восточной литературы, 1959. – 716 с.
10. *Саади.* Гулистан / Пер. И. Холмогорова. – М.: К.Т. Солдатенков, 1882. – 353 с.
11. Труды Первого Всероссийского съезда издателей и книгопродавцев 30 июня – 5 июля 1909 года в Санкт-Петербурге. – СПб.: Тип. В. Безобразова, 1909. – 405 с.

12. Хрущев Н.С. Время, люди, власть: В 4 кн. – М.: Моск. новости, 1999. – Кн. 1. – 846 с.
13. Jarocki R. Uczulenie. – Warszawa: Iskry, 1971. – 258 s.
14. Omidsalar M. A Romanian Political Joke in 12 th Century Iranian Sources. – Western Folklore, 1987. – № 46, April. – P. 121–124. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/1499930> (дата обращения: 1.12.2018).

References

1. Burzhuaziya nakanune Fevral'skoj revolyucii: [Sb. materialov]. – М.; Л.: Gosizdat, 1927. – 204 s.
2. Velichko V.L. Vostochnye motivy: stihotvoreniya. – SPb.: Tip. V.I. Shtejna, 1890. – 245 s.
3. Vostok – Zapad: Istoriko-lit. al'manah: Vyp. 1. – М.: Vostochnaya literatura, 2002. – 158 s.
4. Gernet S.P. Satiry Skal'da. – Pg.: Tip. «Sirius», 1915. – 168 s.
5. Golitsyn S.M. Zapiski ucelevshego. – М.: Orbita, 1990. – 731 s.
6. Gosudarstvennaya Duma: Chetvertyj sozyv: Stenogr. otchety. – Sessiya 1-ya, ch. 1. – SPb.: Gos. tipografiya, 1913. – 2438 stb.
7. Zholkovskij A.K. Picunda-57, dalee vezde: vin'etki // Novyj mir. – М., 2012. – № 12. – С. 8–27.
8. Solov'ev E.A. [psevd. Evgenij Andreevich]. Kreml' i narod: Politicheskie anekdoty. – Myunhen: Izd. avtora, 1951. – 134 s.
9. Saadi. Gulistan / Kriticheskij tekst, perevod, predislovie i primechaniya R. Alieva. – М.: Izdatel'stvo vostochnoj literatury, 1959. – 716 s.
10. Saadi. Gyulistan / Per. I. Holmogorova. – М.: K.T. Soldatenkov, 1882. – 353 s.
11. Trudy Pervogo Vserossijskogo s"ezda izdatelej i knigoprodavcev 30 iyunya – 5 iyulya 1909 goda v Sankt-Peterburge. – SPb.: Tip. V. Bezobrazova, 1909. – 405 s.
12. Khrushchev N.S. Vremya, lyudi, vlast': V 4 kn. – М.: Mosk. novosti, 1999. – Кн. 1. – 846 s.
13. Jarocki R. Uczulenie. – Warszawa: Iskry, 1971. – 258 s.
14. Omidsalar M. A Romanian Political Joke in 12 th Century Iranian Sources. – Western Folklore, 1987. – № 46, April. – P. 121–124. – Mode of access: <https://www.jstor.org/stable/1499930>

Константин Душенко

ИСКУССТВО ТРЕБУЕТ ЖЕРТВ

Аннотация. Выражение «Искусство требует жертв» введено в оборот в начале XX в. в пьесах Н. Евреинова и Л. Андреева – первоначально в ироническом контексте.

Ключевые слова: крылатые слова; Н. Евреинов; Л. Андреев; К. Станиславский.

Konstantin Dushenko

Art requires sacrifice

Abstract. The expression «Art requires sacrifice» was put into circulation at the beginning of the 20 th century in the plays of N. Evreinov and L. Andreev – originally in an ironic context.

Keywords: origin of familiar phrases; N. Evreinov; L. Andreev; K. Stanislavsky.

Выражение это возникло в России, и не так уж давно. В XIX в. встречались сентенции «Наука требует жертв», «История требует жертв» (в 16-м из «Исторических писем» П. Лаврова, 1881) (4, с. 288).

Выражение «Искусство требует жертв», по-видимому, первым в литературу ввел драматург Николай Евреинов. В 1911 г. в петербургском театре пародий «Кривое зеркало» была поставлена гротескная комедия Евреинова «Школа этуалей». «Этуالياми» (от *франц.* 'l'étoile' – 'звезда') называли тогда кафешантанных певиц «с именем». Директор «Школы этуалей» требует, чтобы его подопечные исполняли свои номера «бесстыдно», но в то же время «прилично». Об их ремесле он говорит как о высоком искусстве: «Вы должны священнодействовать, когда исполняете шансонетку».

А когда одна из учениц «Школы» ударяется в плач, не выдержав гневных замечаний директора, его помощница утешает девушку: «Ну, брось реветь! Мало ли чего ради искусства не натерпишься! Искусство требует жертв» (2, с. 4).

Как видим, сентенция появляется в сугубо пародийном контексте.

В следующем, 1912 г. Московский художественный театр поставил новую драму Леонида Андреева «Екатерина Ивановна». Пьеса стала одним из театральных событий сезона и живо обсуждалась в печати. Главная героиня, жена члена Государственной думы, становится любовницей художника Коромыслова, который в своем искусстве специализируется, как он сам говорит, на «голых бабах». Вот сцена из заключительного, IV акта:

Коромыслов, разговаривая и шутя, внимательно работает над картиной «Саломея». Саломея – Екатерина Ивановна. Полуобнаженная, она стоит на возвышении.

КОРОМЫСЛОВ. Вы не устали, дорогая? Ну, потерпите, потерпите, искусству нужно приносить жертвы.

.....
АЛЕКСЕЙ. Вы это всем дамам говорите?

КОРОМЫСЛОВ. Что такое говорю?

АЛЕКСЕЙ. Что искусство требует жертв.

КОРОМЫСЛОВ. Всем. Они любят ласку.

АЛЕКСЕЙ. А искусство – жертвы?

КОРОМЫСЛОВ. А искусство любит жертвы (1, с. 396–397).

О том, что эта сцена не была забыта и в двадцатые годы, свидетельствует комедия Бориса Ромашова «Воздушный пирог» (1925). Здесь Мирон Зонт, редактор журнала «Красная кулиса», обращается к директору банка, который едва ли случайно носит фамилию Коромыслов: «Искусство требует жертв. Наш журнал стоит на защите завоеваний всех фронтов. Цена номера тридцать копеек. Тираж шесть тысяч. Главное объявление (т.е. реклама. – К. Д.)» (5, с. 33).

По-видимому, еще и в тридцатые годы фраза «Искусство требует жертв» употреблялась по преимуществу в ироническом смысле – например в фельетоне Ильфа и Петрова «Когда уходят капитаны» (1932) (3, с. 120).

В 1941 г. детский писатель Яков Тайц опубликовал автобиографический рассказ «Про Ефима Зака». Герой рассказа, дореволюционный «художник вывесок», вспоминает:

– Мой знаменитый земляк Исаак Левитан учил меня: «Главное, Ефим, это натура!». (...) И еще он говорил: «Искусство требует жертв (...)» (7, с. 116).

Ирония авторского повествования очевидна.

Зато после войны эту сентенцию уже совершенно всерьез, как завет основателя Художественного театра, привел оперный режиссер Павел Румянцев, вспоминая о создании в 1926 г. Оперной студии Станиславского:

«Лозунгом того времени, как и вообще во весь период существования студии, были слова К.С. Станиславского: “Искусство требует жертв”» («Система К.С. Станиславского в оперном театре», опубли. в «Ежегоднике МХАТ. 1947»; год издания: 1949) (6, с. 417).

Других подтверждений того, что Станиславский говорил именно это, не имеется.

Список литературы

1. *Андреев Л.А.* Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1991. – 667 с.
2. *Евреинев Н.Н.* Школа этуалей: Эпизод из жизни А[н]нушки, горничной: (Из репертуара «Кривого зеркала»). – Пг.: Изд. журн. «Театр и искусство», [1911].– 11 с.
3. *Ильф И., Петров Е.* Фельетоны и рассказы. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. – 270 с.
4. *Лавров П.Л.* Философия и социология: Избр. произв.: В 2 т. – М.: Мысль, 1965. – Т. 2. – 703 с.
5. *Ромашов Б.С.* Воздушный пирог. – М.: Театр. изд-во, 1925. – 121 с.
6. *Румянцев И.И.* Система Станиславского в оперном театре // Ежегодник МХАТ. 1947. – М., 1949. – С. 375–522.
7. *Тайц Я.М.* Рассказы и повести. – М.: Детгиз, 1956. – 573 с.

References

1. *Andreev L.A.* Piesy. – M.: Sov. pisatel, 1991. – 667 s.
2. *Evreinov N.N.* Shkola etualey: Epizod iz zhizni A[n]nushki, gornichnoy: (Iz repertuara «Krivogo zerkala»). – Pg.: Izd. zhurn. «Teatr i iskusstvo», [1911].–11 s.

3. *Ilf I., Petrov E.* Felietony i rasskazy. – M.: Gos. izd-vo khudozh. lit-ry, 1957. – 270 s.
4. *Lavrov P.L.* Filosofiya i sotsiologiya: Izbr. proizv.: V 2 t. – M.: Mysl, 1965. – T. 2. – 703 s.
5. *Romashov B.S.* Vozdushnyi pirog. – M.: Teatr. izd-vo, 1925. – 121 s.
6. *Rumyantsev I.I.* Sistema Stanislavskogo v opernom teatre // *Ezhegodnik MKHAT*. 1947. – M., 1949. – S. 375–522.
7. *Taits Ya.M.* Rasskazy i povesti. – M.: Detgiz, 1956. – 573 s.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Роза Ляст

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖЕНСКИЙ ДЕНЬ... В ДРЕВНЕМ РИМЕ*

Rose Last

International women's day... in Ancient Rome

Почему женский праздник и в Древнем Риме, и в современных странах, в частности в России, празднуется в марте? Вопрос о происхождении этого праздника впервые возник у Овидия в его малоизвестной поэме «Фасты».

«Скажи мне, Марс, – читаем у Овидия, – почему матроны соблюдают твой праздник, раз ты занят делами мужчин?» (Ovid Fast, 169–170). Марс – бог войны, и месяц март назван в его честь. В «Фастах» Марс подробно рассказывает историю возникновения праздника женщин в Древнем Риме. История эта начинается с пленения сабинянок, затем идет длинный рассказ, как женщины «пресекли войну мужчин», и это произошло в мартовские календы, т.е. 1 марта, который и был признан праздничным днем для матрон – замужних женщин. «Жены блюдут этот день и почитают его», – продолжает Марс. «Это пора их борьбы (против войны. – *Р. Л.*) и мольбы за приплод». В мартовские календы был заложен храм в честь Юноны, матери Марса. Юнона (Гера) всегда была образцом благопристойности и блюсти-

*Ляст Р. Международный женский день... в Древнем Риме. – Режим доступа: http://www.sunround.com/club/22/158_last.htm

тельницы нравов, в отличие от своего супруга Юпитера (Зевса). Она нещадно наказывала женщин, которые вынуждены были жить с «лучшим и могущественным» мужчиной в гражданском браке, и покровительствовала женщинам, состоящим в браке законном.

«Любит ведь жен моя мать, любят мать римские жены. Вот почему эту честь мне вместе с ней воздают», – заключает Марс. А дальше пожелание-приказ бога войны женщинам: «Чтите богиню цветами, цветы желанны богине. Нежным цветочным венком все обвивайте чело. Так умоляйте: “Ты нам муки родов облегчи”».

Судя по легенде, 1 марта в Древнем Риме начиналось, как и в новые времена, с борьбы. И не просто борьбы, а борьбы против войны, борьбы за мир, за жизнь, за продолжение рода. В Древнем Риме прошли суровые времена. Кончились войны патрициев и плебеев, родилась Римская республика. Нравы стали менее суровыми, на смену браку *суппани*, где женщина находилась в полной власти мужа (буквально у него в руках), пришел брак *синепани* (т.е. без власти мужа). Женщина получила в семье имущественное и правовое равноправие. У женщины было право, например, затеять развод по собственному желанию. А главное, наравне с мужем она стала госпожой, хозяйкой, причем не только формально, но и фактически.

Римские замужние женщины – это не греческие затворницы, о которых неприлично было упоминать в мужском обществе, и не греческие гетеры, украшавшие философские беседы образованных мужчин. Римские матроны пользовались искренней любовью, уважением и почитанием своих мужей. И раз в году, а именно в мартовские календы 1 марта, они наряжались в лучшие одежды, обвивали чело нежным цветочным венком и отправлялись в храм Юноны, где обращались с молитвой к своей покровительнице Юноне-Луцине, которая открыла им свет жизни, и умоляли ее облегчить муки родов. Затем матроны возвращались домой, их ожидал муж с традиционными подарками. Какими?

«Что мне, холостяку, делать в мартовские календы, – жалуется Гораций Меценату, – что значат для меня цветы и ларчик, полный дивных благовоний?» Ну конечно, цветы и ларчики с благовониями. И все. Почему? А потому, что по закону супругам было запрещено делать дарения, т.е. дорогие подарки, чтобы обеспечить полную имущественную независимость друг от друга. В римских юридических сборниках – Дигестах – есть целая глава, которая называется «О дарениях между мужем и женой». Начинается она словами «Согласно нашим

традициям дарения между мужем и женой не имеют силы... Император наш Антонин Август так говорит: предки наши запрещали дары между мужем и женой, оценивая благородную любовь только единством душ (сердец)». Закон гласил: «Если муж дал супруге в мартовские календы или на день рождения слишком большой подарок – это уже дарение, но если расходы, которые сделал муж, чтобы честно защитить себя, то это допустимо. Жена не сделается богаче, если подаренные деньги истратит на лакомства или кремы, помаду, благовония».

Такие законы в середине II в. н.э. могли появиться только в случае, если в жизни любящие супруги отходили от традиций предков. Зато не очень любящие бдительно следили, чтобы супруг не обошелся мелочью, в противном случае она могла ответить бросовым подарком в день мужчин, в декабрьские праздники сатурналии. У Марциала читаем: «Сатурналий окончился весь праздник. А подарков ничтожных, даже меньших чем обычно, мне, Галла, не дала ты. Что же? Пусть мой декабрь пройдет впустую. Но ты знаешь, что скоро ведь и ваших сатурналий канун – календы марта: одарю я тебя тогда на славу».

Настоящий почет матрона получала по возвращении домой из храма Юноны. Здесь ее уже ждала вся фамилия: муж, чада, домочадцы, включая рабов и отпущенников. Муж и дочери преподносили подарки, вся фамилия усаживалась за стол, включая рабынь, и матрона на один день становилась *mater familiae* – матерью семейства. И, как заботливая мать, она угощала всех членов семьи, включая рабов. «И рабов угощают за обедом матроны, так же как мужья в сатурналий». Матроны приглашают рабов, как бы оказывая честь за послушание, мужья как бы оплачивают за безупречный труд.

1 марта не был женским днем в современном понимании. Этот праздник не случайно назывался матроналии, потому что это был праздник матрон, свободных женщин, состоящих в законном браке. Имущественное положение не играло никакой роли: это могли быть знаменитые римлянки и жены ремесленников и мелких торговцев, бедные женщины, которые вместе с мужьями жили на государственные пособия. Важны были только два обстоятельства: женщина должна была быть свободной по рождению или дочерью вольноотпущенника и находиться в официальном браке.

Во II в. н.э. для матрон устанавливаются некие нормы морали. У Ульпиана, юриста II в., читаем: «Если кто-нибудь вопреки закону о матроналиях пригласил дружка к замужней женщине, он совершил беззаконие, ибо дружка может принимать тот, кто с ним дружит, или

вольноотпущенник, или раб (мужчина или женщина). Среди дружков могут быть педагоги». Матрону должно было отличать достоинство.

Об умершей дочери Плиний Младший пишет своему другу: «Ей не исполнилось 13 лет, но у нее был разум старухи, достоинство матроны и при этом детская прелесть».

Женщин, находящихся в законном браке, было немало, но немало было и других, имя которым было *concubina* – подруга. Среди подруг были любовницы, наложницы, свободные женщины, которые жили, говоря современным языком, в гражданском браке. Этот брак имел свое название – *конкубинат* – и свой правовой статус. В период Римской республики так жили все вольноотпущенницы, даже если их сожителями были свободные граждане, и римские гражданки, если их дружками были бывшие рабы. К концу II в. таких браков стало так много, что законодательство поменялось, и брак между свободнорожденным и вольноотпущенницей римские юристы объявили законным. Незаконным было только сожителство сенатора и отпущенницы. Еще одна большая категория женщин – подружки солдат – не имели права на законный брак. Эти женщины, часто будучи уже матерями, жили в незаконном браке с солдатом до конца его военной службы, по окончании которой солдат получал так называемый диплом. Такой диплом признавал его ветераном, давал право на получение земельного участка и подружку в законные жены. На нее и на совместных детей распространялись льготы законных детей и жен.

Таким образом, в Риме была достаточно большая армия женщин, которая не имела никакого отношения к матроналиям. Если обратиться к сатирам Ювенала или эпиграммам Марциала, может показаться, что в период своего расцвета Рим был населен знатными распутницами. Такое впечатление усиливается знаменитыми биографиями 12 цезарей Светония.

А что творили дамы при дворе великого моралиста Октавиана Августа, первого императора и автора всех пуританских законов о семье, браке и нравственности? Он даже любимую дочь Юлию отправил в ссылку за распутство. А кто был ее настоящим наставником в искусстве любви? Настоящим наставником императорской дочки был сам папаша Октавиан. «Что он жил с чужими женами, не отрицают даже его друзья», – читаем у Светония. Антоний даже писал ему по-приятельски, когда между ними не было еще ни тайной, ни явной вражды: «С чего ты озлобился? Оттого, что я живу с царицей? Но она моя жена, и не со вчерашнего дня, а уже девять лет. А ты как будто

живешь с одной Друзиллой? Будь мне неладно, если ты, пока читаешь это письмо, не переспал со своей Тертулой, или Терентиллой, или Руфиллой, или Сальвией Титизенией или со всеми сразу, да и не все ли равно, в конце концов, где и с кем ты путаешься?»

Важно отметить, императорский двор и, в первую очередь, императорские жены, устанавливали не только правила «хорошего тона» в среде римской элиты, но иногда определяли и политический климат в государстве. Достаточно вспомнить, что творилось при дворе императора Клавдия. «Вопрос о том, кто из первоклассных римских распутниц и интриганок сделается женой правителя, податливого на влияние близких, – писал профессор В.Н. Дьяков, – становился перво-степенным государственным делом и вызывал образование целых партий, вступавших между собой в яростную борьбу».

Не нужно думать, что вся порча была в элитах, а простые труженицы – а уж тем более рабыни – были образцом благочестия. Рабыни с Востока были главными учителями распутства, ведь в некоторых странах Востока любовные оргии были частью религиозного ритуала.

Детей римлянки почти не рожали, ни матроны из сенаторских и всаднических семей, ни простые плебейки. Вся надежда была на рабынь. В итоге Рим наполнился людьми самых разных цветов. Уже в конце I в. до н.э. это поразило греческого историка Дионисия Галикарнасского.

В научной литературе начала XX в. неоднократно подчеркивалось, что именно этнические изменения определяли социальную, политическую и идеологическую жизнь поздней республики и империи. Наиболее точно эту мысль высказал в 1918 г. английский исследователь Парк: «Если бы можно было установить, насколько иностранные элементы вытеснили местных, то можно было бы дискутировать вопрос об изменении в правительстве, религии и национальном характере поздней республики и империи». Соглашаясь с идеей известного французского историка Валлона, Парк уточняет: «Из-за этих иностранцев многие римские граждане эпохи поздней республики и империи должны были опуститься в их социальных и религиозных инстинктах».

А где же главное украшение матроналий – благородная римская гражданка, женщина, состоящая в законном браке, мать семейства, которую первыми поздравляли дочери? Где она? Даже на надгробных памятниках, где принято во все времена писать только о добродетелях, редко-редко встретишь надпись, которую посвятили любимой

матери двое детей, чаще всего муж и сын или дочь, а еще чаще только муж.

Где она, мать семейства, главной богиней которой была Юнона-Люцина, покровительница замужних женщин, призванная облегчить роды и помочь главному назначению женщины? Уже к началу империи такая матрона почти исчезла: ей на смену пришла женщина, свободная во всех отношениях, пропадаящая в цирках, театрах, на гладиаторских боях, которая, может быть, только в день матроналий, существовавших еще в позднюю империю, вспоминала о доме, где ее ждал муж с цветами и ларчиком благовоний.

С. Г.

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.С. Клименко

«ЧАЙЛДФРИ» И «ЯЖЕМАТЬ» КАК БИПОЛЯРНЫЕ КАТЕГОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ФЕМИНИННОСТИ*

N.S. Klimenko

**«Childfree» and «yazhemat» as bipolar categories
of modern femininity**

Несмотря на то что до сих пор убежденная бездетность традиционным российским общественным сознанием воспринимается как разрушение семейных ценностей, число граждан, принявших идеологию «чайлдфри» (от англ. *childfree* – свободный от детей), с каждым годом увеличивается. Этот факт зачастую провоцирует предельно детоориентированную часть российского общества на агрессию по отношению к «чайлдфри», как к чуждому культурному элементу, что нередко выливается в неприкрытую словесную войну на просторах Интернета и в рамках разнообразных ток-шоу.

Стереотип, что женщина может считаться женщиной, лишь став матерью, мало соответствует изменившимся социальным реалиям. Этот основополагающий образ существенно потеснился альтернативными – «женщиной-спонсором», «гостевой женой» и т.д. Одной из альтернативных фемининных моделей является женщина «чайлдфри», т.е. сознательно отказавшаяся от материнства.

* *Клименко Н.С.* «Чайлдфри» и «яжемать» как биполярные категории современной фемининности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/chayldfri-i-yazhemat-kak-bipolyarnye-kategorii-sovremennoy-femininnosti>

В США «чайлдфри» представляет собой хорошо организованное движение, с четко сформулированной идеологией. Американские «чайлдфри» активно выступают за отмену несправедливой, по их мнению, единой для всех системы налогообложения, вынуждающей их финансировать родильные дома, детские сады и школы. Также они имеют возможность посещать общественные заведения (кинотеатры, кафе, спортзалы и даже отели), работающие по системе «чайлдфри», т.е. запрещающие вход с детьми.

В российском обществе явление «чайлдфри» получило распространение приблизительно с 2004 г. и приняло гораздо более скромные масштабы, развернув активную деятельность в основном в интернет-пространстве. Ощущая постоянное психологическое давление по отношению к собственному выбору в пользу жизни без детей, «чайлдфри» порой вынуждены трансформировать свои взгляды из разряда личной философии в стадию социального движения, откровенно пропагандирующего бездетный образ жизни. В подобном движении главным объектом для нападок становятся женщины с предельной степенью детоориентированности, собирательный образ которых в социальных сетях был окрещен как «яжемать», т.е. женщина, требующая привилегированного отношения к собственной персоне по причине своего материнства, допускающая попустительство в воспитании собственных детей, не считаясь с комфортом окружающих.

Благодаря социальному неприятию современные российские женщины-«чайлдфри», вынуждено обороняясь, сбиваются во всевозможные виртуальные сообщества и порой переходят на более разрушительный уровень неприятия идеи материнства – «чайлд-хейт» (от английского – «ненавидящий детей»).

Сознательную бездетность можно разделить на два класса: первые испытывают физическое и моральное отвращение к самому процессу вынашивания, родов и самим детям; вторые представляют собой проявление личностной философии, основанной на прелестях бездетного образа жизни, по сути исповедуя социальный гедонизм.

Снижение активности взаимных провокаций на агрессию со стороны представителей этих биполярных фемининных стратегий представляется одной из приоритетных задач, направленных на оздоровление современного российского общества и его адаптацию к изменившимся социокультурным реалиям.

Фетисова Т.А.

О.Б. Леонтьева

1917 ГОД В ВОСПРИЯТИИ РОССИЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ*

О.В. Leont'eva

1917 in the perception of the Russian intelligentsia

На рубеже 1980–1990-х годов отечественному читателю стали доступны эго-документы и публицистические очерки писателей, философов, ученых – современников революции 1917 г., ранее публиковавшиеся лишь за границей или с купюрами в СССР. Это дневниковые записи А.А. Блока, И.А. Бунина, З.Н. Гиппиус, Ю.В. Готье, М.М. Пришвина, публицистические очерки А.М. Горького, В.В. Розанова, «веховцев» (Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, С.Л. Франка и других), относящиеся к 1917–1918 гг.

Будучи сиюминутными откликами на происходящее, дневники и публицистика позволяют проследить, как менялись настроения авторов, как формировалась у них оценка тех или иных явлений, как они искали смысловые ориентиры в быстро меняющейся реальности. В этом отношении дневники как источники предпочтительнее мемуаров, которые обычно создаются по прошествии времени и представляют собой переосмысление былых событий с позиций прожитой жизни.

Несмотря на то что представители российской интеллигенции того времени могли сочувствовать разным политическим направлени-

* *Леонтьева О.Б.* 1917 год в восприятии российской интеллигенции // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/1917-god-v-vospriyatii-rossiyskoy-intelligentsii>

ям, их объединяло общее восприятие 1917 г. как «точки невозврата», осознание того, что их потомки даже не смогут представить себе ту Россию, в которой жили их отцы и деды.

Стержневой темой их дневниковых и публицистических высказываний была дегуманизация общества. Одним из главных потрясений революционных дней для всех авторов – даже тех, кто изначально верил в очистительную силу революции – стала агрессия толпы. Это физически ощутимые на улице, в трамвае, в поезде и т.д. потоки вражды и раздражения и даже крайние проявления этой агрессии – самосуды, безрассудные аресты и расстрелы. В этих условиях переоценке подверглась «вера в народ» – убеждение, что «простой народ» является носителем социальной и нравственной правды, что составлял один из столпов мировоззрения российской интеллигенции.

В равной степени изменилось и отношение к самой интеллигенции. Вновь, как и после революции 1905 г., зазвучала «веховская» тема моральной ответственности интеллигенции за кровавые эксцессы революции, за то, что она культивировала в российской молодежи ненависть и разрушение. Обвинения в адрес интеллигенции позволяли снять историческую ответственность с народа, а революция в таком случае выступала как показатель исторического краха русской интеллигенции, ее просветительной и освободительной миссии.

В ситуации распада прежних убеждений, крушения надежд представители гуманитарной интеллигенции пытались отыскать мировоззренческие ориентиры в сфере литературы и истории. Отношение авторов анализируемых текстов к русской литературе в революционную годину было сложным. С одной стороны, в воздействии литературы на российское общество усматривали одну из причин разывшейся социальной катастрофы. Например, В.В. Розанов определенно высказывался, что «Россию убила литература». С его точки зрения, печально знаменитый Приказ № 1 «О правах солдат» от 27 февраля 1917 г., «превративший одиннадцатью строками одиннадцатимиллионную русскую армию в труху и сор», подготавливался на протяжении всего XIX в. сатирическими изображениями офицеров и генералов А.С. Грибоедовым, Н.В. Гоголем и Л.Н. Толстым. Розанова поддержал И.А. Бунин, также в произошедшем винивший «литературу, которая сто лет позорила буквально все классы, т.е. “попа”, “обывателя”, мещанина, чиновника, полицейского, помещика, зажиточного крестьянина – словом, вся и всех, за исключением какого-то “народа”».

С другой стороны, литература выступала одним из ключей к пониманию происходящего, возводилась в ранг сбывшегося пророчества – поскольку ей, с точки зрения интеллигентного читателя, подвластна глубинная правда о человеке и о русском человеке в частности.

Ответы на насущные вопросы современности интеллигенция искала и в трудах по истории, которая помогла бы усмотреть истоки событий 1917 г. Ценность исторических знаний хроникеры эпохи видели в том, что история учит видеть аналогии и повторяемость, понимать национальную психологию и отыскивать корни социальных проблем.

Теряя веру в народ, интеллигенцию, свободу и в самого человека, российские писатели и гуманитарии тем не менее продолжали верить в силу мысли и слова. Вероятно, именно это и заставило их продолжать свои записи в революционное лихолетье, «чувствуя себя обязанными», по словам историка Ю.В. Готье, «создать... очень несовершенный, очень субъективный, но все же исторический источник, который, может быть, кому-нибудь пригодится в будущем».

Фетисова Т.А.

М.С. Новашина

КОНЦЕПЦИЯ ВОСПИТАНИЯ ЧУВСТВА ПАТРИОТИЗМА У СТУДЕНТОВ США*

M.S. Novashina

The Concept of fostering a sense of patriotism in students USA

Американское государство для патриотического воспитания своих граждан сделало главное – дало американцам идеологию личной свободы, стабильную Конституцию, независимость судебной системы и верховенство закона. Взамен оно потребовало от патриота-американца защищать интересы США в любой ситуации, складывающейся в мире.

Американской патриотизм сами американцы определяют не только как любовь к своей территории или истории, но и как приверженность идеям и идеалам, которые исповедует американское государство. Это свобода, власть, закон, индивидуализм, прогресс и культурный плюрализм.

В США не существует единой государственной программы национально-патриотического воспитания. Но существует общая тенденция воспитания молодежи, исповедующая принципы, восприятие которых позволяет американцам не только осознавать свою идентичность, но и достаточно агрессивно ее отстаивать. Американские студенты, например, свято соблюдают традицию исполнения гимна США

* *Новашина М.С.* Концепция воспитания чувства патриотизма у студентов США // Культура: Теория и практика. Электронный научный журнал. – 2017. – Вып. 4(19). – Режим доступа: <http://theoryofculture.ru/issues/77/977/>

перед началом занятий в колледже или университете. При этом известны случаи, когда студенты, не вставшие и не приложившие руку к сердцу во время исполнения гимна, подвергались бойкотированию и различным санкциям, вплоть до исключения из учебного заведения.

Патриотизм американцев в большой степени основан на их религиозности, пронизывающей всю их жизнь. В США существует огромное количество всевозможных церквей и религиозных организаций, которые, используя свои приемы, являются важным инструментом воспитания патриотических чувств у граждан.

Большую роль в воспитании патриотического чувства играет американская массовая культура, прежде всего кино. Правительство США на государственном уровне обязало кинодеятелей активнее эксплуатировать военную героическую тематику, чтобы формировать «правильный» имидж американских вооруженных сил, постоянно подогревать патриотические настроения в американском обществе, поддерживать уверенность в непогрешимости своего правительства. Военные ведомства США оказывают самое широкое содействие в съемках фильмов «патриотической направленности».

Важнейшей частью воспитания патриотизма у молодежи является популяризация героических поступков военнослужащих в военных действиях; вовлечение молодежи в различные военно-патриотические движения и клубы, а также вневойсковая подготовка; использование индустрии компьютерных и видеоигр, в которых моделируются боевые действия с высокой степенью достоверности, а также использование в воспитании патриотов возможностей ветеранских организаций, которых в США большое количество. Деятельность общественных организаций: ветеранских, религиозных и других – служит существенным подспорьем в деле патриотического воспитания молодежи.

Существующая в США концепция достаточно работоспособна и эффективна. Вовлеченные в нее студенты по окончании вуза пополняют офицерский корпус воинских частей или вливаются в ряды офицеров запаса, выпускники университетов также трудятся на благо общества.

В Америке распространено мнение, что американский патриотизм отличается от любого другого, по крайней мере, наличием трех уникальных качеств (которые конструируются и внедряются в массовое сознание). Считается, во-первых, что в его основе лежат политические идеалы, а не идеи культурного или этнического превосходства.

Это естественно для общества, которое в течение длительного времени рассматривало себя в качестве плавильного котла различных культур и этносов. Американские политические институты и идеалы в совокупности с практическими достижениями страны вселили твердую уверенность в том, что ценности, присущие американцам, должны быть универсальными.

Во-вторых, формирование американского патриотизма не испытало влияния исторических обид со стороны других государств, тогда как в большинстве других обществ именно это чувство питает националистические настроения.

И, в-третьих, утверждается, что американский патриотизм смотрит в будущее, тогда как в других странах питается прошлыми достижениями.

Представления об уникальности черт американского национального самосознания и формирование соответствующих форм поведения определяют американское мессианство в отношениях с другими странами, навязывание им своих, якобы универсальных ценностей.

В претензиях Америки на демократическое мессианство немало от мессианства христианского. Однако в качестве благ для своих приверженцев оно сулит не рай в загробной жизни, но ценности «американской мечты», а также уверенность в том, что только США как «флагман свободного мира» может обеспечить гарантию реализации прав и свобод всех людей на Земле.

Американский национализм, по сути, это государственный, гражданский патриотизм, но доведенный до крайних пределов и часто мешающий американцам видеть вещи такими, какие они есть на самом деле.

Опросы общественного мнения показывают, что примерно три четверти американцев испытывают чувство гордости за свою страну. Приблизительно половина американских семей украшают свой дом национальным флагом, 15–20% водителей устанавливают американский флажок на машине. Девять из десяти американцев испытывают чувство гордости, когда звучит мелодия гимна страны. Американцы с ранних лет воспитываются в убеждении, что Соединенные Штаты – лучшая страна в мире.

Фетисова Т.А.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Павел Кузнецов

РУССКИЙ ЭСТЕТ – ПЕРВАЯ ПОПЫТКА: ПИСАТЕЛИ И ПОМЕЩИКИ*

Pavel Kuznetsov

Russian esthete – the first attempt: writers and landlords

Как-то недавно, едучи в санях с Григоровичем и потом беседуя с Боткиным, мы открыли ту великую истину, что русские литераторы, во-первых, очень хорошие люди, а во-вторых, живут между собой в примерном, или скорее беспримерном согласии... Пусть это согласие и благородное настроение продолжают долго!

Александр Дружинин. Дневник. 5 января 1854

В десяти верстах от Березно, на самой границе Псковской и Ленинградской областей находится село Мариинское (ныне Марьинское), где в середине XIX в. в своей усадьбе подолгу проживал летом весьма известный литератор, переводчик, критик Александр Васильевич Дружинин (1824–1864), западник, эстет, англоман, талантливый переводчик Шекспира, Байрона и английских писателей второго ряда, автор некогда знаменитых повестей «Полинька Сакс» и «Рассказ Алексея Дмитрича» и многочисленных, часто блестящих критических

*Кузнецов П. Русский эстет – первая попытка: Писатели и помещики. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2018/2/russkij-estet-pervaya-popytka-pisateli-i-pomeshiki.html>

статей и фельетонов. В советские времена А.В. Дружинин был прочно забыт, ибо непреклонно противостоял семинаристам-нигилистам и вел полемику с Чернышевским, выступая против утилитарного понимания искусства.

Помимо прозы, критики и фельетонов Дружинин оставил после себя самую ценную часть своего наследия в виде дневников, представляющих жизнь как помещиков в Гдовском уезде, так и литераторов в Петербурге...

Начало и середина 1850-х годов, по Дружинину, выглядят почти идиллически. Кроме редких сетований на цензуру, в дневниках практически нет резких выпадов в адрес существующего строя или власти, хотя цензура корежила повести и статьи Дружинина безжалостно. Оригинальную, хотя и гротескно-ироническую характеристику Дружинину дал Корней Чуковский в статье «Дружинин и Лев Толстой»:

«В русской литературе Дружинин кажется каким-то иностранцем <...> – ясность духа у него была такая, какой вообще не знал ни один из российских писателей той катастрофической бурной эпохи (курсив П. К.)». Но, с другой стороны, «у него была иллюзия, будто в николаевской кнутовой России (Корней Чуковский писал это в 1928 г.) можно создать для себя идиллический Оксфорд, праздничный и светлый литературный уют, и он создал себе этот Оксфорд – и был его единственным жителем. В этом Оксфорде он писал об изящной британской словесности <...> – и ему мерещилось, что его с умилением читают просвещенные русские сквайры, респектабельные русские джентльмены и леди. <...> Он проповедовал им мудрое эпикурейство, благодушный и грациозный дендизм <...> он щеголял перед ними аристократическим пониманием изящного.

Нет сомнения, что в качестве критика он имел бы немалый успех, если бы те, для кого он писал, существовали в действительности. Если бы были в России просвещенные и респектабельные сквайры, высокообразованные лорды <...> они сделали бы Дружинина знаменитым писателем и чттили бы его, как Джеффри или Джонсона.

Но он был слеп и не видел, что вокруг него – пустота».

На самом деле, по мнению автора статьи, все обстояло иначе. Во-первых, «Полиньку Сакс» прочитали в самых удаленных уголках России (определенное подражание Жорж Санд очевидно, но так по-русски еще не писали), Дружинин стал знаменит. Во-вторых, его критические статьи о писателях – от Пушкина до Льва Толстого и Салты-

кова-Щедрина – пользовались неизменным успехом, как и его журнал «Библиотека для чтения», редактором которой он стал во второй половине 1850-х годов. И в-третьих, этот «иностранец» перед смертью (1864) стал первым основателем «Литературного фонда» в России в «помощь неимущим писателям». Лев Толстой, вернувшийся с Крымской войны, некоторое время был страстным другом Дружинина – он открыл ему «тайну», что в России есть «цензура», о чем молодой Толстой даже не ведал.

Что касается жития-бытия тогдашних молодых петербургских писателей, входивших в круг журнала «Современник» в конце 1840 – середине 1850-х годов, то оно по нынешним представлениям просто фантастично!

Жизнь Тургенева, Некрасова, Анненкова, Григоровича, Фета, Боткина, Писемского, Панаева, Гончарова и многих других (по преимуществу либералов-западников) и регулярно наезжавшего из Москвы Льва Толстого отличалась невероятной интенсивностью общения и почти полным отсутствием ссор и конфликтов.

Поражает то, как часто писатели общались – три-четыре-пять (!) раз в неделю: бесконечные обеды, рауты, клубы и увеселительные поездки поздними вечерами. Если в четверг обед у Краевского, то в субботу – у Дружинина, в воскресенье – у Панаева, а во вторник – у Тургенева.

Писали в основном по утрам, в первой половине дня, урывками, ибо главная работа откладывалась на лето, в имениях:

«27 ноября. Как ни стараюсь противостоять урагану обедов, собраний и вечеров с мотовством – ничего не выходит. Сегодня обед у Краевского и вечер у Плетнева, послезавтра обед у Некрасова, а завтра раут у Паши с избранными доннами».

Русские пиры

В усадьбе Абрамцево у Аксаковых, куда Гоголь приезжал как литературный гений России, все знали, что без обильного малороссийского обеда литературные чтения не обойдутся. Готовились неизменные вареники, галушки, выставлялись пироги, сало, жареные свиные колбаски, рулеты-завиванцы, кисели и узвары, напитки из сушеных фруктов с медом. Гоголь превращался из мизантропа в радушного хозяина:

«Гоголь непрестанно приподнимал крышки с кастрюль и внюхивался в струящиеся оттуда ароматы. Наблюдал за тем, как жарились перепела и каплуны, как закипали вареники с вишней, а в духовке шипел жирный слоеный пирог, давал множество авторитетнейших советов. Приглашенный шеф-повар популярного московского трактира ощущал себя начинающим поваренком. Обед прошел шумно. С. Аксаков адресовал Гоголю знаменитый тост: “Читая вас, я всегда ощущал, что в описании малороссийских лакомств вы даете волю своей фантазии. Но не может быть настолько вкусно! А сегодня, вкусив творений ваших кулинарных, говорю откровенно – вы еще смягчили краски!”». Обед перемежался чтением отрывков из новых произведений Гоголя или же им и заканчивался.

У петербургских же писателей, согласно Дружинину, обеды, конечно, не были столь пышными: на пирах главное – общение. Беседовали о литературе, журналах, искусстве, мировой политике и ситуации в России. Беседа на пиру играла определяющую роль, но и качество обеда было тоже важно. Дружинин постоянно говорит не только о качестве еды, но больше о винах, подаваемых к столу.

Собравшиеся считали, что жизнь есть наслаждение, ее цель – счастье, но нужно *comme il faut*, держать себя достойно и не переходить границы, род людской движется к просвещению, цивилизации и прогрессу. Эвдемонистическая этика и «освобождение личности» от всевозможных реальных и мнимых оков – все это было общим убеждением либеральных интеллектуалов-западников той эпохи.

Кем же остался Дружинин в истории русской литературы?

В послепушкинскую эпоху он стал главным и едва ли не единственным *эстетом* (наряду с П. Анненковым и С. Боткиным) в самом изначальном смысле этого слова. Он первым (Константин Леонтьев еще только начинал свое писательство) сформулировал крамольную для утилитарной российской ментальности идею, что искусство «не обличает», «не отражает», «не подражает действительности», «не только проповедует или учит», а создает свою собственную, исключительную и уникальную реальность, которой, напротив, как раз действительность и может подражать: *искусство творит красоту*. Можно еще раз сослаться на статью Корнея Чуковского «Дружинин и Лев Толстой»: «В том, верилось ему (Дружинину. – П. К.), и заключалась его литературная миссия, чтобы проповедовать счастье.

“Будьте жизнерадостны!” – требовал он от писателей и запрещал им высказывать какие бы то ни было горькие чувства. – Долой и “гнев и печаль”, и “смех сквозь слезы”, и “гражданскую скорбь”. <...>

У нас изображают Дружинина поклонником искусства для искусства. Это, конечно, так. Но нельзя забывать, что основа его “чистой эстетики” была именно в радостном приятии действительности. Его вера в самоцельность искусства вся вытекла из его гедонизма, т.е. из непоколебимой уверенности, что жизнь создана для наслаждений».

Дружинин – один из немногих русских писателей, проповедовавший светлое отношение к жизни, поэзию и красоту, был забыт. Его сочинения и увлекательный «Дневник» в полном объеме появились в печати только в 1986 и 1988 годах.

С. Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Т.В. Долгова

ТРАДИЦИИ И КУЛЬТУРА ПИТАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ИТАЛЬЯНЦЕВ КАК АСПЕКТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ*

T.V. Dolgova

**Traditions and culture of nutrition of modern Italians
as an aspect of intercultural communication**

Принятие пищи для итальянцев является настолько важным аспектом их жизни, как бытовой, так и деловой, что даже раскраска их флага – как они сами шутят – это дань национальной кухне: красный – это томаты, белый – сыр моцарелла, а зеленый – салат. Поэтому традиции питания итальянцев очень важно учитывать, чтобы сделать успешным процесс международной коммуникации.

Первый прием пищи – итальянский завтрак – не является значимым и представляет собой лишь легкий перекус в виде кофе со сладостями. Время итальянского завтрака – традиционно 8–9 утра. В это время открываются кофейни, которые первыми начинают работать в Италии и где итальянцы предпочитают завтракать, впрочем, как и обедать. Все остальные предприятия открываются существенно позже.

Завтракают итальянцы не торопясь, в непринужденной обстановке обсуждая новости, общаясь с друзьями. Время проведения итальянского завтрака существенно отличается от утреннего приема пищи, например в России, где рабочий день может начинаться уже с 8 часов утра. Поэтому иностранным коллегам по бизнесу не стоит на-

* Долгова Т.В. Традиции и культура питания современных итальянцев как аспект межкультурной коммуникации // Наука о человеке: Гуманитарные исследования. – М., 2018. – № 1(31). – С. 37–43.

значать деловые встречи с итальянцами на раннее утро, когда уровень активности последних снижен.

Итальянцы вообще любят проводить время в местах общественного питания, иногда это может продолжаться целый день, поскольку традиционно сложившаяся система и условия питания в Италии позволяют это делать без значительных финансовых затрат. Кроме того, в эпоху появления телевизоров большинство итальянцев не могли позволить себе собственный телевизор и собирались на просмотр телепередачи в местном баре с друзьями с чашечкой кофе или бокалом вина. Традиция эта сохранилась до сих пор. Места общественного питания: бары, рестораны, кофейни – оптимальное место встречи для большинства итальянцев. Пригласить иностранца в гости в свой дом итальянцы могут только в исключительных случаях или при условии долгого близкого общения.

Подобное поведение является демонстрацией финансовой независимости и самостоятельности, а также данью традициям. Кроме того, многие итальянцы не имеют собственного дома и годами могут снимать жилье в аренду. Поэтому в целях экономии затрат на электричество, газ и воду итальянцы предпочитают встречу с партнерами и даже друзьями в местах общественного питания, где, к слову, качество блюд и услуг весьма высокое.

Что касается оплаты счета в ресторане или баре, итальянцы предпочитают оплачивать его каждый за себя, даже при условии, что мужчина пригласил женщину. В этом проявляется и высокий уровень эмансипации европейских женщин, и установка итальянского общества в целом на равноправие полов, исключением могут быть лишь близкие отношения партнеров. Поэтому, оказавшись по приглашению итальянцев в местах общественного питания, будьте готовы заплатить по своему счету самостоятельно, а также не предлагайте итальянцу оплатить его счет.

Поскольку в Италии, как правило, официанту не оставляют чаевые, будет целесообразным во время совместного принятия пищи в ресторане или баре поинтересоваться у итальянских партнеров, можно ли оставить дополнительную плату за обслуживание, не оскорбит ли подобный знак внимания представителей местного населения.

Если завтрак по своему содержанию не является значительным для итальянцев, прием пищи в обед и вечером рассматривается как самый важный в течение дня. Поэтому после обеда и вечером, по окончании рабочего дня, они более расположены к общению, и в это

время деловые встречи и переговоры с итальянцами могут иметь больше шансов на успех.

Если встреча с итальянцами все же назначена на первую половину дня, иностранцам следует внимательнее отнестись к выбору напитка. Капучино итальянцы в основном пьют до 10 часов утра, его употребление в более поздние часы может быть растолковано итальянцами как неуважение и незнание их культурных традиций. Вообще итальянцы употреблению кофе придают большое значение, возводя данную процедуру в настоящий ритуал. В процессе коммуникации с итальянцами следует быть лояльными к тому, что они могут отвлекаться на кофейный перерыв по нескольку раз в день, но они никогда не употребляют его в пластиковых стаканчиках по дороге на работу или учебу.

Традиционно утренним видом кофе является капучино, хотя многие итальянцы предпочитают эспрессо. Но главное для итальянцев – качество напитка, а употреблять его можно по своему желанию в любое время дня.

Фетисова Т.А.

З.А. Медведева, О.Э. Васькина

**РЕГЛАМЕНТАЦИЯ ПИТАНИЯ В СРЕДЕ
РОССИЙСКОГО КРЕСТЬЯНСТВА
В КОНЦЕ XIV – НАЧАЛЕ XX ВЕКА***

Z.A. Medvedeva, O.E. Vaskina

**Food regulations among Russian peasantry in the
late XIX – early XX centuries**

Обыденная жизнь русского крестьянина подвергалась тотальной регламентации, что было связано с приверженностью традициям. В основе этой регламентации лежала умеренность, которая соблюдалась во всех сферах жизни, в том числе и в питании. Обжорство, чревоугодие осуждалось религией, исключение делалось только в период большого праздника. Регламентация осуществлялась с помощью множества запретов. Нельзя было есть в полночь, поскольку в это время господствует нечисть. Существовала определенная последовательность приема пищи: завтрак, полдник, обед, ужин, в неустановленное время есть запрещалось. Трапезничать было положено всей семьей, но вместе завтракать не всегда получалось, так как члены семьи вставали в разное время. Всей семьей собирались за обедом. Первым садился за стол глава семьи – отец, который делил на всех хлеб, символизировавший богатство и гостеприимство хозяев. В славянской традиции стол рассматривался как ладонь Бога, а каравай на нем являлся оберегом и символом божественного покровительства.

* Медведева З.А., Васькина О.Э. Регламентация питания в среде российского крестьянства в конце XIV – начале XX века. – Режим доступа: http://domhorsk.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/fik/2017/6/culture/medvedeva-vaskina.pdf

В народном сознании хлеб ассоциировался с «долей», «счастьем» и «судьбой», поэтому хлеб было принято ломать руками, а не резать ножом (это относится только к пресному хлебу, кислый можно было резать ножом). Запрещалось оставлять после трапезы надкусанный ломоть, также нельзя было доедать чужие куски. По народным верованиям считалось, что съевший хлеб посторонней женщины мужчина начнет по ней «сохнуть», и наоборот. Упавший на пол хлеб требовалось поднять, поцеловать, съесть или же, в крайнем случае, попросив прощения, сжечь в печи.

Еду подавала хозяйка дома. Спешка за столом не допускалась, соблюдалась очередность, нельзя было обгонять других, каждый глоток жидкой пищи полагалось заедать хлебом. За едой не полагалось громко разговаривать, смеяться, стучать ложкой, вставать, не закончив еды. «Кусочничать» разрешалось только маленьким детям. Не позволялось ругать еду.

Принятие пищи строго регламентировалось и в пост, и в праздник. Постных дней в году было более 200, постились также по средам и пятницам. Кроме того, многие давали коллективные или индивидуальные обеты воздержания от скоромного в случае неурожая, мора, эпидемии, пожара, а также болезни или несчастного случая в семье. Девушки, желавшие выйти замуж, перед тем как помолиться о счастливом браке, тоже ограничивали себя в питании.

Характер еды позволял узнать, в какой именно период она готовилась: овсяные блины, затворенные с вечера, указывают на обычное течение семейной жизни; те же блины, приготовленные на овсяной цеже, указывают на неожиданность – болезнь одного из членов семьи, отлучку; ржаные блины пекутся в ожидании приема близких родственников; ячменные – тогда, когда накануне или за день пеклись другие; гречневые – исключительно на Масленице, а пшеничные – в поминальные дни.

В пост использовали растительное (постное) масло: льняное, конопляное, ореховое, маковое, рапсовое, горчичное, тыквенное, а с середины XIX в. – подсолнечное.

Рыба считалась пищей полупостной, поэтому ее употребляли чаще, чем мясо. Однако рыбу без чешуи, т.е., «голую», а именно: осетра, сома и угря – не ели.

Распространенной едой в русской кухне были пироги, вариантов которых было великое множество. Слово «пирог» употреблялось в значении лучшего хлеба, предназначенного к праздничному столу. В пи-

роге соединилась символика хлеба и другой пищи – каши, мяса, птицы, рыбы, яиц, что позволяло использовать их в различных ритуальных ситуациях.

Блины также соотносились с хлебом и пирогами и являлись распространенной ритуальной едой в дни свадеб, похорон и во все следующие поминальные дни.

К ритуальным блюдам также относят кисели. Их подавали на всех семейных праздниках (родинах, свадьбах, поминках), как правило, в конце трапезы. Чаще всего кисели варили из овсяной, ржаной и гороховой муки. Кстати, первоначально кисель был густым и твердым, его можно было резать ножом. Кисели сдабривали маслом, медом или молоком, ели с ржаным хлебом.

Каша также являлась ритуальной едой. Иногда молодые за свадебным столом ели только кашу, которая, как считалось, наделяла их плодоносящей силой. Каша (кутья) была обязательным блюдом на поминках. Наряду с яйцом зерно было символом победы жизни над смертью.

В праздничные или в скоромные дни верующим разрешалось употреблять мясо, субпродукты, молоко, яйца. Мясо крестьяне использовали для приготовления как первых блюд (щи, борщи, похлебки и пр.), так и вторых (подавали разварное мясо крупными кусками, жаркое, жареных молочных поросят, домашнюю птицу, студень, холодец и пр.). На Рождество готовили жареного гуся (он так и назывался – рождественский). Дичь являлась исключительно парадным блюдом.

Мясо старались заготовить впрок, для чего его солили (складывали в бочки и заливали рассолом), коптили и вялили, зимой морозили.

Употребление той или иной пищи регламентировала не только религия, но также и календарь. Традиционно многие дни календаря были отмечены запретами или разрешениями.

В наши дни регламентация еды уже не носит повсеместный характер и является рекомендательной. Однако эта традиция сохранилась в среде верующих людей и тех, кто следит за правильным питанием.

Фетисова Т.А.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ. ОТ РЕВОЛЮЦИИ ДО НЭПА*

Soviet Russia.
From revolution to NEP

Политическая революция 1917 г. повлекла за собой и культурную, которая должна была приобщить к искусству народные массы и показать им художественными средствами преимущества новой жизни.

В 1917 г. были национализированы крупнейшие культурные объекты: музеи, театры, библиотеки, частные коллекции. В следующие пять лет открылись еще 250 музеев – быта, живописи, фарфора, мебели. Культуру объявили народным достоянием. К сожалению, пролетарии не восприняли дворянское искусство с уважением: было разграблено имущество в театрах и дворцах, испорчены и растащены памятники культуры и экспонаты, редкие библиотеки и архивы пропали бесследно. Да и власть без стыда раздаривала бесценные произведения и использовала их как валюту в заграничных сделках. Считалось, что скоро свершится мировая революция и все добро вернется на родину.

Разрушая старый мир, новая власть приветствовала и крах прежней морали. Шли дискуссии о ненужности любви и брака как пережитков капитализма. В Москве проводились вечера Обнаженного тела, а чуть позже образовалось общество «Долой стыд!» Церковные обряды преследовались, но возникла традиция «октябрения», когда младенцу давали революционное имя – Гегемона, Революция, Вилени или Ясленик (я с Лениным и Крупской), вплоть до труднопроизноси-

* Советская Россия. От революции до нэпа // История моды. – М., 2018. – № 76. – С. 1–47.

мых – Даздраперма (Да здравствует Первое мая!) и Оюшминаль (Отто Юльевич Шмидт на льдине).

Гонениям подверглась и наука, вызвав массовую эмиграцию. Авиаконструктор И.И. Сикорский, один из создателей телевидения В.К. Зворыкин и другие ученые бежали за границу. Кто-то приспособился к новому режиму, а кто-то идейно принял революцию.

Власть вскоре поняла, что без светлых умов новый мир не построить. Рабочих и крестьян брали в вузы без экзаменов и платы за обучение, им назначали стипендии. Привлекались преподаватели без высшего образования, но фанатично преданные революции. Инакомыслящих ученых, преподавателей крупных технических вузов – почти 150 профессоров – «гуманно» выгнали и выслали за рубеж. «Философский пароход» насильно увез две сотни историков, литераторов, философов, в том числе Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, Л.В. Карсавина и других.

По-разному восприняли писатели и поэты новое время. Часть интеллигенции – с надеждой на положительные перемены, считая революцию всеочищающим вселенским катаклизмом. Но большинство литераторов настороженно восприняли перемены. А ломка гуманитарных ценностей приводила их в отчаянье. Максим Горький призывал беречь национальное наследие и возмущался гибелью здоровых сил страны в Гражданской войне. Не все смогли «вписаться» в новые рамки и стать частью революционного целого. Иллюзии и надежды развеялись в 1921 г. – знаковом для русской культуры, он принес смерть Александра Блока и расстрел Николая Гумилева. Этот год считается концом Серебряного века.

В 1919 г. был принят декрет, обязавший всех жителей от мала до велика обучаться грамоте. Даже в самых дальних деревнях появились избы-читальни, школы и кружки по ликвидации безграмотности. Народ тянулся к знаниям. Нет бумаги и книг, но можно писать углем на стенах, делать чернила из свеклы и заниматься при свете лучин. В народных библиотеках и клубах шли лекции, агитконцерты, ставились агитпьесы.

Просветительская и одновременно развлекательная миссия была у театров и кинотеатров. Как выглядит «пролетарское искусство», никто пока не знал, и старые пьесы ставились по-новому: в классический сюжет вклинивались аттракционы, акробатика, куплеты на злобу дня. Так как новое правительство поняло, что кино – «важнейшее из всех искусств», старые фильмы были запрещены, а новые подверга-

лись жесткой цензуре. Экранизировали классику, но только о бесправии трудящихся при царизме. Акцент делали, конечно, на агитационные фильмы. Для населения их демонстрировали бесплатно.

Короткая по времени эпоха нэпа оказалась совершенно уникальной с точки зрения смены моды, мировоззрения, психологии, социализации. Старые идеалы рухнули. Это понимали даже нэпманы – так пренебрежительно называли зажиточных людей – предпринимателей. Заявленный в период революции и Гражданской войны коммунистический аскетизм пасовал перед вновь появившимися нарядными витринами магазинов и ресторанов. Временное изобилие эпохи нэпа, пусть и доступное немногим, создало множество иллюзий и совершенно новые идеалы.

Идеалом стал так называемый «советский барин». У него не было ценившегося в царской России благородного происхождения. С одной стороны, этот человек нового-старого типа был предприимчив, хотел и умел быстро разбогатеть. С другой стороны, ключевым в понимании его психологии все-таки было слово «советский». Он уже был намертво связан с новой властью, каждую минуту готов был демонстрировать ей свою лояльность. «Советский барин» не мешал советской власти и мечтал, чтобы она больше не мешала ему. Он любил вкусно поесть, хорошо одеться, в качестве развлечений предпочитал рестораны, кинематограф, оперетту, варьете. В музыке, кино, литературе, искусстве мужчина эпохи нэпа выбирал все, что можно было отнести к легкому жанру. Подсознательно предчувствуя недолговечность вернувшейся почти нормальной жизни, он словно стремился напоследок наесться, напиться, нагуляться, развлечься. «...Нажраться пироженью рвотной,/ коммуны славя, расселись мещане», – высмеивал советских буржуа Владимир Маяковский в стихотворении «IV интернационал». Парадоксально, но именно Маяковский и стал во многом идеальным «советским барином». Одни Маяковского обожали, другие ненавидели, но все стремились ему подражать. Почему именно этот поэт оказался мужским идеалом эпохи нэпа? Он не имел знатного происхождения, т.е. его можно было считать «своим». Стихи Маяковского, особенно агитки в «Окнах РОСТА», казались неискушенным читателям простыми и понятными. Ему благоволила власть, значит, он был советским.

20-е годы XX в. – это время людей, родившихся на стыке веков и выросших вместе с революцией. Это время их молодости, период становления нового советского человека, мало знакомого с царским

режимом. Предприниматели жаловались, что они для государства являются пасынками. Действительно, все права гражданина были лишь у рабочих и крестьян. Из них делали новую элиту – приобщали к новой культуре, из которой вычищали чуждые социалистической идее направления, давали льготы и другие привилегии. Особенно остро стоял вопрос досуга молодежи.

Пример нэпманов, ведущих разгульную жизнь, пагубно влиял на рабочего человека. Многие уходили в загулы, оправдываясь тем, что и успешные предприниматели отдыхают подобным образом. Но в отличие от «советских буржуа» рабочие выбирали не рестораны, а пивные, где можно было поиграть в бильярд, азартные игры или устроить драку. Так, петроградские рабочие играли в карты столько же времени, сколько тратили на танцы, спорт и музыку вместе взятые.

Чтобы занять молодежь, ее активно вовлекали в массовые мероприятия – демонстрации, субботники, диспуты. Для них назначали небольшую стоимость на входные билеты в театры, музеи, организовывали бесплатные экскурсии. Но часто вместо похода в театр рабочие предпочитали посиделки с гармонью, вместо театра – кино, вместо похода в библиотеку – танцы. Изменение привычного уклада жизни давалось нелегко.

Писатель К.И. Чуковский в 1924 г. удивлялся, что в санатории для рабочих, где было организовано шестиразовое питание, идеальный порядок, ванны и лечение, рабочие были недовольны режимом. Они бросали окурки мимо специальных ящиков в саду, считали, что их мало кормят и норовили «удрать в пивную».

Сразу после революции 1917 г. большевики отменили частную собственность в городах и проводили принудительное уплотнение, подселая людей в квартиры богатых горожан. Очень скоро стало очевидным, что у государства нет денег на ремонт жилья, и в эпоху нэпа бывшие собственники были частично восстановлены в своих правах. Теперь они сами подселяли новых горожан, сдавая им жилье в аренду. Жильцов выбирали исходя из собственных представлений о порядочности.

Квартиры, которые оставались в ведении местных органов власти, стали называться «коммунальными». Жители коммуналок часто были очень пестрыми по составу, ведь в одну квартиру могли заселить и семью нового рабочего, устроившегося на завод, и бывшего военного, и представителя интеллигенции. Различия в менталитете жильцов

часто приводили к знаменитым скандалам на общей кухне, которая, как правило, была единственной даже в очень больших квартирах.

А в это время молодежь бредила идеями домов-коммун, где должны жить люди, объединенные общей идеей построения нового советского общества. Архитекторы проектируют дома, где предусматриваются общие спальни для одиноких и крохотные комнаты для мало-семейных. В них включаются общественные помещения – кухни и столовые, прачечные, ванные, «красные уголки», библиотеки и детская комната. В таких домах все меньше должно оставаться личного места, а ведение домашнего хозяйства в большой степени осуществлялось бы не семьей, а обществом.

Э. Ж.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

АГРЕССИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Обзор

Аннотация. В обзоре рассматривается специфика коммуникации между участниками сетевых сообществ, формы интернет-агрессии как девиантного поведения, которые проявляются в стремлении спровоцировать желаемую ответную реакцию у пользователей сети.

Ключевые слова: агрессия; троллинг; кибербуллинг; астротурфинг; анонимность; виртуальность; девиантное поведение.

Aggressive behavior in Internet communication

Overview

Abstract. The review examines the specifics of communication between members of networked communities, forms of Internet aggression as deviant behavior that manifest themselves in an attempt to provoke the desired response from network users.

Keywords: aggression; trolling; cyberbullying; astroturfing; anonymity; virtuality; deviant behavior.

Информационно-коммуникативные технологии и разнообразные системы телекоммуникации затронули в настоящее время все сферы жизнедеятельности человека. Интернет из инструмента для хранения и передачи информации, трансформировав человеческую деятельность в целом, превратился в насущный элемент нашего существования, в мощное орудие воздействия на формирование мировоззрения. Образовалась особая реальность – киберпространство, поро-

дившее киберкультуру со своими понятиями, ценностями, образом мыслей и языком.

Владение информационно-коммуникационными технологиями дало людям, в первую очередь молодежи, очень сильный стимул для повышения компьютерной грамотности, информационной культуры, коммуникативного общения и значительно расширило возможности самореализации и самообразования (5). Однако наряду с бесчисленными преимуществами использование информационно-коммуникативных технологий породило также массу проблем, которые, в первую очередь, связаны с таким свойством интернет-общения как анонимность. В данном случае анонимность – это общение при помощи технических устройств, исключая личный контакт человека с человеком (6).

Люди, имеющие сложности в реальном общении, могут заполнить недостаток межличностного взаимодействия общением в социальных сетях. Именно здесь они получают свою долю самоутверждения и компенсируют недостаток коммуникаций и внимания со стороны окружающих. Анонимность позволяет пользователю сообщать о себе любые сведения или не сообщать никаких; при этом у партнера по общению нет возможности проверить достоверность информации о личности, внешности, социально-демографических характеристиках своего собеседника (5).

Виртуальное общение стирает допустимые границы этических стандартов взаимодействия, и тогда для некоторых людей оскорбления, хамство и жестокость становятся нормой. При этом неосмотрительное размещение в Интернете его пользователями конфиденциальной информации – как личных данных (домашний адрес, телефон, пароли к персональным веб-страницам и др.), так и к служебной информации, позволяет злоумышленникам получать к ним доступ и использовать это в своих целях. Вполне реальные риски представляют виртуальные знакомства, которые могут подвергнуть особой опасности физическое, эмоциональное и духовное здоровье человека (6).

Различные виды деструктивного поведения в сетевых сообществах получило название – киберагрессия. Термин «киберагрессия» (введен в употребление в 2007 г. доктором философии Д. Шабро) означает форму девиантного поведения в интернет-среде. К нему относятся оскорбления, унижения, издевательства, разоблачения, манипу-

лирование, агрессивные нападки, преследования посредством коммуникативных технологий (6).

Агрессоры, как правило, рассчитывая на анонимность, не предполагают какую-либо ответственность за свои действия. Такое поведение в области современной психологии получило название «феномен социального растормаживания (disinhibition)», когда люди, не опасаясь потенциального наказания и неодобрения, позволяют себе гораздо больше, чем привыкли в обычной жизни, где они несут ответственность за свои поступки и высказывания (6).

Чаще всего жертвами киберагрессии становятся дети и подростки. По данным 2011 г., более 72% российских тинейджеров имеют персональный профиль в социальных сетях, до 80% детей указывают при регистрации свою настоящую фамилию, возраст, номер школы, а у 30% опрошенных детей настройки профиля позволяют всем видеть личную информацию пользователя. Дети отличаются доверчивостью, наивностью, легко поддаются манипулятивным уловкам, подстерегающим их в сети (6).

Основными формами киберагрессии являются троллинг, кибербуллинг и астротурфинг. Троллинг из них – самая популярная форма негативного поведения в Интернете, которую можно определить как злонамеренное, зачастую связанное с нарушением этических норм, вмешательство в сетевую коммуникацию (16).

Термин «троллинг» происходит от англ. Trolling, что означает ловлю рыбы на блесну. А тот, кто осуществляет троллинг, называется троллем, что создает ассоциацию с ловцом на приманку, позволяющую «поймать» добычу, или со злым и хищным существом из скандинавской мифологии (12).

Большинство исследователей определяют троллинг как речевую провокацию с целью эскалации коммуникативного конфликта. Если исходить из такого определения, то следует признать, что троллинг не является некой революционной технологией общения, свойственной исключительно интернет-коммуникации. И речевая провокация, и полемика применительно к реальной коммуникации известны как разновидности деструктивного взаимодействия, как агрессивный тип речевого поведения (10).

Принципиальное отличие троллинга как агрессивного типа речевого поведения от реальной коммуникации определяется намерени-

ем и характером общения. Уникальность ситуации интернет-общения заключается в том, что такие его особенности, как анонимность и равный доступ всех участников к коммуникативному пространству, лишает агрессивные речевые действия прагматического смысла. Речевая агрессия в реальной коммуникации почти всегда направлена на решение конкретных коммуникативно-прагматических задач, таких как получение информации, перехват коммуникативной инициативы, создание негативного имиджа собеседника и др., а конечная цель агрессора – захват коммуникативного пространства и превращение диалога в монолог.

Однако в интернет-коммуникации добиться речевого доминирования и превратить диалог в монолог невозможно. Троллинг здесь имеет диаметрально противоположную цель – инициировать или активизировать коммуникативный процесс. Если в реальности коммуникации конфликт является «побочным продуктом» агрессивного речевого поведения, то для тролля – это стратегическая цель, определяющая эффективность речевого действия. Тролль хочет самоутвердиться или просто позабавиться, наблюдая, как остальные участники коммуникации «отрабатывают» его «вброс». Соответственно коммуникативной неудачей троллинга будет отсутствие реакции на данные агрессивные действия (10).

Изначально в троллинге максимально проявляется потребность человека в общении. А в Интернете есть возможность включиться в разговор в любом месте и с любыми комментариями. Дефицит общения при неограниченной возможности входить в начатый кем бы то ни было разговор – питательная среда для троллинговой активности (13). При этом, по мнению первой исследовательницы троллинга Джудит Донат (J. Donath), ключевой характеристикой троллей является не столько провокативность их коммуникативных актов, сколько игры с идентичностью, выражающиеся в создании фейковой (ненастоящей, поддельной) личности. Д. Донат определяет троллинг как «игру в фальсификацию личности, разыгрываемую интернет-пользователем без согласия других участников конкретной коммуникативной ситуации» (4).

Как пользователи Интернета, так и сами тролли подразделяют троллинг на «толстый» и «тонкий». «Толстый» троллинг всегда проявляется в вызывающем поведении, прямых оскорблениях, содержит

ненормативную лексику и поэтому виден при первом взгляде. «Тонкий» троллинг обнаружить гораздо труднее, он требует от тролля умения разбираться в людях, вынуждать объект троллинга нарушать установленные правила, превышать полномочия, принимать неадекватные решения, неправильно оценивать и реагировать на происходящие события. Как правило, «тонкий» троллинг преподносит провокации в завуалированной форме (2).

Чаще всего основанием, чтобы усомниться в искренности намерений собеседника и заподозрить в нем тролля, является его как бы неискушенность и неинформированность в обсуждаемой теме. И это притом что Интернет сделал доступной информацию практически любого уровня сложности, и это вроде бы лишает человека возможности быть наивным и неосведомленным, не знать чего-то, быть «не в курсе дела». «Наивность» задаваемых вопросов или высказываемых тезисов обычно вызывает большую подозрительность среди участников дискуссий, которые в основном завершаются призывами покинуть форум / чат, адресованными пользователям, «распознанным» как тролли (4).

Тролли обычно используют высказывания, направленные на нарушение хода конструктивного общения, втягивают пользователей в длительную, бессодержательную, бессмысленную и непродуктивную дискуссию, при этом речевые стратегии тролля могут быть не агрессивными и не оскорбительными.

Существует несколько приемов троллинга. Один из них известен в риторике как «шоковая» техника и представляет собой агрессивное опровержение общего мнения. При этом обязательное условие такого троллинга – резкое расхождение с оценкой большинства участников коммуникации.

Другая техника – известный риторический прием перехода на личности. Обычно это высказывание, содержащее резко негативную оценку кого-либо из участников коммуникации. Чаще всего в качестве мишени выбирается наиболее авторитетный участник обсуждения. Эта оценка может касаться его личностных качеств или его компетентности по отношению к обсуждаемой проблеме.

Еще одной достаточно распространенной темой троллинга является негативная оценка коммуникативной компетентности речевого партнера, которая может выражаться как указание на языковые оши-

ки, на отсутствие необходимых для общения лингвистических знаний и т.д. (10).

Троллинг приобрел статус значимого социально-психологического феномена, оказывающего деструктивное влияние как на членов, так и на атмосферу коммуникативного взаимодействия виртуального сообщества. Будучи средством агрессивного воздействия, порождающим ответную агрессию, троллинг является одним из самых действенных и практически ненаказуемых механизмов жесткой манипуляции общения (4).

По мнению психологов, такие традиционные причины склонности к троллингу, как незрелость, закомплексованность, агрессивность, поиск места для эмоциональной разрядки и возраст троллей от 12 до 30 лет, сейчас уже не являются универсальными (13).

Анализ троллинга как феномена социального позволяет утверждать, что в сети Интернет осуществляется троллинг, преследующий экономические, политические, социокультурные и психологические интересы. Каждый из этих вариантов троллинга дает возможность реализовать определенные, вполне конкретные цели тролля (2).

В этом случае используется так называемый «профессиональный троллинг». Это подразумевает подачу информации с целью воздействия на чувства, желания, потребности, интересы человека, связанные с его профессиональной деятельностью, чтобы вызвать у него реакцию, нужную троллю (2).

В соответствии с целями политическими можно выделить, например, существование политического троллинга. Это феномен, который имеет место в сети Интернет и позволяет политикам нарабатывать определенный политический капитал, а также реализовывать политические интересы (2).

Троллем может быть как отдельный человек, так и специальная группа людей, фирма или организация. На данный момент самой скандальной «фабрикой троллей» является «Агентство Интернет-исследований» («АИИ»), расположенное в Петербурге. По данным Википедии, оно занимается формированием общественного мнения в интересах действующей российской власти (7). У каждого человека в этой организации есть свое задание: «проплаченные люди» пишут заказные посты на многочисленных интернет-площадках (форумах, сайтах СМИ, блогах) (1).

Заказной или коммерческий вид троллинга называется астротурфингом. Слово «астротурфинг» происходит от названия бренда синтетического коврового покрытия AstroTurf (англ.), которое выглядит как настоящая трава, ее часто используют на стадионах. Астротурфинг представляет собой новый уровень в развитии бизнес-троллинга, которое выражается в искусственном формировании общественного мнения, что дает возможность зарабатывать астротурферам на жизнь (11).

Частью троллинга, его излюбленным методом является флейминг / флейм – своего рода «словесная война», метод общения, сопровождающийся ярко выраженной речевой агрессией. Флейм (от англ. *flame* – огонь, пламя) – «спор ради спора». Флейминг происходит, как правило, в открытом публичном пространстве виртуальной сети (реже в частной переписке) посредством публикации вульгарных обращений и замечаний, оскорбительных комментариев; имеет свойство быстро перерасти в эмоциональный обмен репликами. Иногда превращается в затяжной конфликт (6). Подобная словесная война нередко уже не имеет отношения к первоначальной причине спора. Иногда флейминг применяется в контексте троллинга, но чаще всего вспыхивает просто из-за обиды на виртуального собеседника (9).

И троллинг, и флейминг представляют собой формы реализации речевой агрессии, обусловленные спецификой интернет-коммуникации. Но разница между ними в том, что троллинг – чаще всего отдельное высказывание, самостоятельное речевое действие, а флейминг – это диалогическое или полилогическое взаимодействие, т.е. коммуникативный акт или фрагмент коммуникативного акта. В интернет-дискурсе эти коммуникативные явления соотносятся друг с другом как причина и следствие, где троллинг – причина, флейминг – следствие, т.е. флейминг – это эффективный результат троллинга, достижение адресантом коммуникативной цели (10).

В качестве своих приемов флейм использует как бы дружеские насмешки, неудачные и двусмысленные шутки, намеки и т.п. – оскорбительные при нормативном толковании в серьезном смысле; резкие высказывания в адрес «посторонних объектов» (корпораций, спортивных команд, фильмов, артистов, политических партий, идеологий и т.п.), которые, хотя и не являются нападками на личность собеседника, могут приниматься им близко к сердцу; неаргументированную

критику или насмешку; некоторые полемические приемы (например, путем доведения до абсурда правильно выраженной мысли собеседника посредством подмены понятий); фразы «свысока», вызванные ошибочным определением возраста или квалификации собеседника; вызов собеседнику; разные взгляды на обстоятельства, события и любые другие вещи; дебаты, полемику, демагогию с использованием оскорбительных высказываний, не имеющие отношения к первоначальной теме (10). В Интернете флейм обычно наказуем модераторами ресурса (9).

Следующей формой киберагрессии является кибербуллинг (cyber-bullying), получивший свое название от английского слова bull – бык, с родственными значениями: агрессивно нападать, бередить, задирать, придирается, провоцировать, донимать, терроризировать, травить (12).

Кибербуллинг – это отдельное направление травли, определяемое как преднамеренные агрессивные действия с целью нанесения психологического вреда на протяжении определенного времени, систематически осуществляемые группой лиц или индивидом с использованием электронных форм взаимодействия – электронной почты, сервисов мгновенного сообщения, чатов, социальных сетей, веб-сайтов, а также посредством мобильной связи против жертвы, которая не может себя легко защитить (3).

Известно, что основное количество участников кибер-травли (как агрессоров, так и жертв) приходится на подростковый возраст (11–16 лет), характеризующийся высокой чувствительностью к любым социальным неудачам. По статистическим данным исследования «Дети России онлайн», 23% интернет-активной молодежи РФ являются жертвой буллинга онлайн или офлайн (6).

Сам феномен травли, или буллинга, возник задолго до эпохи соцсетей и подразумевал ситуацию, когда старшие или более сильные дети во дворе или в школе терроризируют младших и слабых. Буллинг заканчивался, когда ребенок возвращался домой. В отличие от просто буллинга, кибербуллинг продолжается все время: информационно-коммуникационные технологии становятся неотъемлемой частью жизни современных подростков, и от кибернападков невозможно спрятаться. В отличие от реальной травли, для кибербуллинга не нужна

физическая сила, достаточно иметь технические средства, время и желание кого-то терроризировать (12).

Буллинг опасен тем, что способен не только понижать эмоциональный фон жертвы и ее самооценку, но и довести до суицидальных действий. В научной литературе все чаще можно встретить термин «буллицид», означающий гибель жертвы буллинга. При этом травля не всегда представляет собой прямую атаку. Стратегии группы в нападении могут быть разными: от сплетен и оскорблений за спиной до бойкота. Задача – привести жертву к потере уверенности в себе, деморализовать, получить чувство собственного превосходства, отделиться от жертвы, выставив ее неполноценной. Для насмешки и унижения может быть выбрана практически любая, с точки зрения агрессора, унижительная особенность жертвы: возраст, рост, внешний вид, национальность, место жительства. Бывает, что атакующие создают поддельные профили жертвы, «позорящие ее», жертве присылают фотографии оскорбительного содержания и так далее; от всего этого нападающие получают эмоциональное удовлетворение (14).

По мнению психологов, жертвами кибербуллинга обычно становятся дети, которые чаще всего преследуются сверстниками и в реальной жизни: уязвимые и не уверенные в себе, по сравнению со своими сверстниками имеющие какие-то отличия в поведении, во внешнем виде, в происхождении, состоянии здоровья, и они же впоследствии чаще всего становятся агрессорами интернет-травли (6).

На основе исследований Н. Виллард, Р. Ковальски и коллектива¹³ была создана следующая система разновидностей и форм кибербуллинга (6):

- харассмент (домогательство, нападки). Настойчивые повторяющиеся оскорбительные сообщения незнакомых людей конкретной жертве, вызывающие у нее тревогу, раздражение и стресс;
- очернение (распространение слухов, клеветы). Умышленное выставление жертвы в негативном свете посредством публикации в сети унижающей и ложной информации о человеке, его искаженных изображений;
- имперсонация (использование фиктивного имени, самозванство). Преследователь, воспользовавшись украденным паролем, рассылает со взломанного аккаунта жертвы негативную, дискредитирующую или неадекватную информацию ее знакомым;

– публичное разглашение личной информации о жертве в Интернете с целью оскорбить или шантажировать;

– эксклюзия, остракизм (социальная изоляция). Исключение из виртуального сообщества или группы, отказ общаться, удаление из «списка друзей». Снижает самооценку жертвы, может переживаться как социальная смерть;

– киберсталкинг (продолжительное домогательство и преследование). Использование средств электронной коммуникации для систематического преследования кого-либо. Сопровождается угрозами и домогательствами;

– открытая угроза физической расправы. Прямые или косвенные угрозы убийства кого-либо или причинения телесных повреждений;

– хеппислепинг. Публикация в сети видеозаписей физического насилия или хулиганского нападения. Используется для усиления чувства унижения у жертвы преследования;

– киберсуицид (согласованные самоубийства). Одна из новейших интернет-угроз, зафиксированных в различных странах мира. Подростки посредством социальных сетей договариваются о совместном самоубийстве. Обоснованием такого поведения является утверждение, что совместный уход из жизни проще, чем самоубийство в одиночестве (6).

Международно-правовая деятельность, направленная на борьбу с киберагрессией, имеет множество преград из-за недостаточно разработанной законодательной базы в данной области. Тем не менее во многих странах делаются шаги по разработке законопроектов, направленных на борьбу против травли в Интернете.

Подобные действия были предприняты в Южной Корее в 2007 г.

В мае 2011 г. министром образования Франции совместно с поддержкой Facebook было вынесено постановление об идентификации киберпреследователей и исключении их из школы. При этом учителей обязали вести учет контента блогов.

В Германии наказуемы отдельные стороны кибербуллинга, который причисляется к частному или гражданско-правовому проступку, влекущему за собой высшее наказание (заключение до 10 лет) для взрослых. Подростки, как правило, подвергаются меньшему нака-

занию – до пяти лет ареста или принудительных исправительных работ.

В США в 2009 г. прецедент кибербуллинга (кибермоббинга в английском написании), даже со смертельным исходом, не попал под существующее законодательство.

Одновременно в штате Миссури в 2008 г. был введен закон против кибермоббинга, который был вызван самоубийством тинейджера, имевшим широкий общественный резонанс, а в штате Нью-Джерси в результате суицида одной студентки были приняты строгие законы против моббинга в школе и в высших учебных заведениях.

В России отсутствует законодательная база, определяющая преследователей и жертв травли. Но гражданская инициатива и социальные службы, понимая проблему травли в учебных заведениях, уже начали работу по консультированию и открыли телефон горячей линии при Комитете по социальной политике города Санкт-Петербург правительства Санкт-Петербурга РФ – (812) 387–4211 – круглосуточно.

Также существует группа в социальной сети Вконтакте.ру «Анти-КиберМоббинг» (Anticybermobbing), в которой можно получить консультацию в реальном времени.

В Москве существует бесплатная служба телефонного и онлайн консультирования для детей и взрослых по проблемам безопасного использования интернета «Дети онлайн» – 8–800-25-000–15 с 9 до 18 МСК по рабочим дням. На Линии помощи профессиональную психологическую и информационную поддержку оказывают психологи факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова и Фонда Развития Интернет (8).

Список литературы

1. *Агуреева Ю.А.* Кто такие «Интернет-тролли»? // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kto-takie-internet-trolli>
2. *Акулич М.М.* Интернет-троллинг: Понятие, содержание и формы // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. КиберЛенинка. – Тюмень, 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-trolling-ponyatie-soderzhanie-i-formy>
3. *Бочавер А., Холмов К.* Кибербуллинг: Травля в пространстве современных технологий // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – М., 2014. – Т. 11. – № 3. – С. 177–191.

-
4. *Будатова Е.И.* Сетевые коммуникативные стратегии: Троллинг // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Кибер-Ленинка. – СПб., 2017. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevye-kommunikativnye-strategii-trolling>
 5. *Вараксин А.В.* Влияние социальных сетей на формирование ценностных ориентиров современной молодежи // Преподаватель XXI век. – М., 2016. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-sotsialnyh-setey-na-formirovanie-tsennostnyh-orientirov-sovremennoy-molodezhi>
 6. *Васильев А.А.* (Иеромонах Тихон). Негативные аспекты виртуальной коммуникации и их пастырская оценка // Христианское чтение. – СПб., 2016. – № 6 (71). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/negativnye-aspekty-virtualnoy-kommunikatsii-i-ih-pastyrskaya-otsenka>
 7. Агентство интернет-исследований // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Агентство_интернет-исследований
 8. Интернет-травля // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Интернет-травля>
 9. Флейм // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Флейм>
 10. *Воронцова Т.А.* Троллинг и флейминг: речевая агрессия в интернет-коммуникации // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – Ижевск, 2016 – Т. 26. – Вып. 2. – С. 109–116.
 11. *Дидок О.* Осторожно, троллинг! – Режим доступа: <http://mediasat.info/2016/04/12/warning-trolling/>
 12. *Найденова Л.* Кибербуллинг: Опасное виртуальное «быкование» (Cyber-bullying). – Режим доступа: <https://www.psyoffice.ru/9370-17-522.html>
 13. *Синельникова Л.Н.* Дискурс троллинга – коммуникация без табу // Дискурс-Пи. – Екатеринбург, 2016. – № 24/25. – С. 270–278.
 14. *Страховская О.М.* Троллинг, аутинг, лайкинг и другие проблемы эпохи соцсетей. Онлайн как источник бесконечного стресса. – Режим доступа: <http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/216055-from-trolling-to-selfieing>
 15. *Судариков В.* Троллинг: Анализ явления. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/trolling-analiz-yavleniya/>
 16. *Черенков Д.А.* Девиантное поведение в социальных сетях: Причины, формы, следствие. – Режим доступа: <http://nauka-rastudent.ru/19/2843/>

References

1. *Agureeva Yu.A.* Kto takie «Internet-trolli»? // KiberLeninka. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/kto-takie-internet-trolli>
2. *Akulich M.M.* Internet-trolling: ponyatie, sodержanie i formy // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Social'no-ekonomicheskie i pravovye issledovaniya. KiberLeninka. – Tyumen', 2012. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-trolling-ponyatie-soderzhanie-i-formy>
3. *Bochaver A., Holmov K.* Kiberbulling: travlya v prostranstve sovremennyh tekhnologij // Psihologiya. Zhurnal Vysshej shkoly ekonomiki. – M., 2014. – Т. 11. – № 3. – S. 177–191.

4. *Bulatova E.I.* Setevye kommunikativnye strategii: trolling // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. KiberLeninka. – SPb., 2017. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevye-kommunikativnye-strategii-trolling>
5. *Varaksin A.V.* Vliyanie social'nyh setej na formirovanie cennostnyh orientirov sovremennoj molodezhi // Prepodavatel' XXI vek. – M., 2016. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-sotsialnyh-setey-na-formirovanie-tsennostnyh-orientirov-sovremennoj-molodezhi>
6. *Vasil'ev A.A.* (Ieromonah Tihon). Negativnye aspekty virtual'noj kommunikacii i ih pastyrskaya ocenka // Hristianskoe chtenie. – SPb., 2016. – № 6(71). – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/negativnye-aspekty-virtualnoy-kommunikatsii-i-ih-pastyrskaya-otsenka>
7. Agentstvo internet-issledovanij // Vikipediya. – Rezhim dostupa: https://ru.wikipedia.org/wiki/Agentstvo_internet-issledovanij
8. Internet-travlia // Vikipediya. – Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Internet-travlya>
9. Flejmi // Vikipediya. – Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Flejmi>
10. *Voroncova T.A.* Trolling i flejming: rechevaya agressiya v internet-kommunikacii // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i filologiya – Izhevsk, 2016 – T. 26. – Vyp. 2. – S. 109–116.
11. *Didok O.* Ostorozhno, trolling! – Rezhim dostupa: <http://mediasat.info/2016/04/12/warning-trolling/>
12. *Najdenova L.* Kiberbullying: Opasnoe virtual'noe «bykovanie» (Cyberbullying). – Rezhim dostupa: <https://www.psyoffice.ru/9370-17-522.html>
13. *Sinel'nikova L.N.* Diskurs trollinga – kommunikaciya bez tabu // Diskurs-Pi. – Ekaterinburg, 2016. – № 24–25. – S. 270–278.
14. *Strahovskaya O.M.* Trolling, auting, lajking i drugie problemy epohi socsetej. Onlajn kak istochnik beskonechnogo stressa. – Rezhim dostupa: <http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/216055-from-trolling-to-selfieing>
15. *Sudarikov V.* Trolling: Analiz yavleniya. – Rezhim dostupa: <http://www.pravmir.ru/trolling-analiz-yavleniya/>
16. *Cherenkov D.A.* Deviantnoe povedenie v social'nyh setyah: Prichiny, formy, sledstvie. – Rezhim dostupa: <http://nauka-rastudent.ru/19/2843/>

Фетисова Т.А.

О.А. Васиярова

**«ШИНЕЛЬ»: АВАНГАРДНАЯ КИНОВЕРСИЯ
КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА***

О.А. Vasiyarova

«Overcoat»: avant-garde film version of the classical text

Известно, что кино в России началось с экранизации. Сценарной основой первых немых фильмов, как правило, становились произведения русской классики, сюжеты известных стихотворений и т.д. Правда, литературный материал молодым кинематографом использовался достаточно вольно.

После революции 1917 г. отношения кино и литературы только усложнились. Советский киноавангард считал своим долгом до основания разрушить старые традиции, чтобы затем с нуля начать строить новое искусство. Это предполагало полный разрыв с классическим искусством и, в частности, с литературой. Если же обойтись без нее не удавалось, то с ней обращались демонстративно дерзко, подчеркивая свой решительный отказ от «рабского» отношения к первоисточнику. При этом выбирались произведения самых знаменитых писателей, которые, становясь фильмами, трансформировались до неузнаваемости.

Ниспровергательский дух наступившей эпохи вынуждены были учитывать даже те, кто знал цену русской классике и не собирался

* *Васиярова О.А.* «Шинель»: Авангардная киноверсия классического текста // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shinel-avangardnaya-kinoversiya-klassicheskogo-teksta>

приносить ее в жертву новым веяниям. Однако им приходилось идти путем сложных компромиссов, согласуя идеи великих писателей прошлого с требованиями революционной эпохи. И довольно часто подобный альянс литературы и кино оказывался плодотворным. Таким примером может служить сценарий Ю.Н. Тынянова гоголевской «Шинели». Выступая против элементарного иллюстративного кино, не имеющего своих кинематографических средств выражения, Тынянов в своем сценарии, названном им «Киноповесть в манере Гоголя», представил новаторскую импровизацию по мотивам не только «Шинели», но и «Невского проспекта», и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Мало того, некоторые эпизоды фильма отсылают нас к узнаваемым мотивам прозы Пушкина, Толстого и Достоевского. Монтаж сюжетов Гоголя был новым, новаторским приемом, с помощью которого Тынянов в своем сценарии добивается особой «густоты» смысла.

На первый план в фильме выведены основные мотивы гоголевской повести – мотивы социальной несправедливости, размышления о государстве-убийце. Заостряя эту тему, авторы фильма выводят на экран содержание документов, которые усердно переписывает Акакий Акакиевич, хотя в гоголевской повести ничего подобного нет. При этом упоминаются вступавшие в сделки люди, наделенные именами и фамилиями персонажей Достоевского – Фердыщенко, Птицын, Фома Фомич и др. Вероятно, для авторов было важно воплощение самой атмосферы произведений Достоевского с характерным для нее ощущением крайнего неблагополучия, душевного надрыва, жизни на пределе отчаяния.

Гротескная гиперболизация – важнейшее свойство гоголевского письма – определила изобразительный стиль «Шинели» Тынянова, который многие мизансцены списал с литературного текста Гоголя.

Приемы художественного иносказания, стилевые приемы в этом фильме чрезвычайно разнообразны и все они работают на преодоление литературного текста. Классическая литература являлась для авангардистов «старым» материалом, на основе которого должно родиться совершенно новое произведение.

В статье «Либретто кинофильма “Шинель”» Ю. Тынянов писал: «Киноповесть “Шинель” не является иллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. <...> Перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть

в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя».

На протяжении всей работы – над сценарием и над самим фильмом – авторы картины «преодолевают» литературный текст путем «уплотнения», концентрации разных по своему генезису мотивов и образов.

Рекомендованная деятелями ОПОЯЗа «затрудненность формы» была достигнута: временами зритель не понимал, что происходит на экране. Если бы «Шинель» была выпущена хоть на пять лет позже, фильм списали бы в брак, как пустой эксперимент формалистов. Но фильм появился в ту пору, когда передовая часть кинематографистов билась над осмыслением выразительных средств киноискусства, выявлением его стилистических возможностей, и работа Тынянова над «Шинелью» дает довольно точное представление о том, как киноавангард выстраивал отношения с русской литературой. Она рассматривалась как материал, годный для использования, но требующий специальной обработки, прежде всего – концентрации и динамизации. Тынянов считал, что все сказанное автором литературного текста в кино необходимо дополнительно «разгонять», демонстрируя смысл первоначального источника, но на более высокой ноте. Чтобы своего рода «ремейк» прозвучал для зрителей в более сильном исполнении, чем оригинальное произведение.

Фетисова Т.А.

Н.А. Захарченко

**ПРИНЦИП СЕРИАЛЬНОСТИ
КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ
СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО КОНТЕНТА***

N.A. Zakharchenko

**Principle of using serial communication as a method of organizing
contemporary television content**

Сериал – универсальный формат, прочно вошедший в жизнь потребителя масскульта. Не без оснований можно говорить, что приобщение к сериальной продукции – одна из форм современной медиа-зависимости.

Несмотря на предъявляемые сериалам претензии в излишней затянутости и примитивности сюжета, невысоком качестве художественного исполнения, абсолютное большинство людей неоднократно приобщались и еще не раз приобщатся к сериальной продукции. А обусловлено это в первую очередь именно тем, за что и ругают сериалы – облегченностью режиссерского решения, не требующего вдумчивого, непрерывного телесмотрения, возможностью начать с любой серии, не рискуя потерять сюжетную нить.

Просмотр сериалов вызывает наркотическую зависимость: зрителю необходимо продолжение, ему необходимо знать, как герой

* *Захарченко Н.А.* Принцип сериальности как способ организации современного телевизионного контента // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – Тольятти, 2017. – № 2. – Т. 1. – С. 1–7.

сериала справился с тем, что актуально для него самого. Выдуманный персонаж начинает сближаться с невыдуманным реальным человеком. Образ «телевизионного» человека служит для аудитории своеобразным ориентиром, на который она начинает равняться или, наоборот, чью модель поведения не приемлет. На этом и базируется эффективность сериального сообщения, неважно, какое оно – претендующее на интеллектуальность, элитарность или представляющее весьма заурядный телевизионный продукт.

Феномен сериальности, а точнее сказать, серийности, известен человечеству давно, например, из практики художественной литературы. Однако телесериал изначально реализует ряд принципиальных жанрообразующих признаков, не срабатывающих в литературе. Среди них, в частности, иллюзия некоего беспрерывного, бессистемного процесса, действия без начала и конца, что подразумевает однуединственную цель – как можно дольше удерживать зрителя у экрана телевизора.

Сама структура сериала, его композиционное решение, система персонажей рассчитаны на создание определенного рекреационного эффекта, эмоционального воздействия, которому аудитории трудно противостоять. Кроме того, сложилась устойчивая практика продолжать съемки сериала непосредственно во время его демонстрации на экранах телевизора, что позволяет создателям корректировать сюжетную линию в связи со зрительскими запросами. Приглашая реципиентов стать соавторами сериального действия, профессионалы успешно решают задачу обратной связи, что способствует удержанию и расширению зрительской аудитории.

Сериальность как модель телепрограммирования успешно реализуется не только в телевизионных сериалах. Современный телевизионный контент как раз и рассчитан на повторяемость во всем многообразии ее проявлений. Одна из самых традиционных и устойчивых форм, утвердившихся еще в эпоху советского телевидения, – цикл передач. Иначе говоря, любая программа, которой в сетке вещания отведена своя строго обозначенная позиция, повторяется через определенный отрезок времени в несколько измененном виде, хотя каждый выпуск одной и той же программы – это самостоятельный блок, принципиально не совпадающий с предыдущими. Другое дело – сериал, который по своим структурным и художественно-эстетическим характе-

ристике порождает параллельное бытие, в которое человек оказывается встроены на несколько недель, месяцев, а то и лет.

Однако сегодня сериальность начинает проявляться в шоу и ток-шоу – жанрах, которые по сути ориентированы на законченность формы, на исчерпанность сюжета в рамках одной-единственной передачи. Эти современные эфирные форматы начинают базироваться на основных свойствах сериала, включая длительность повествования, прерывистость действия, ориентир на бесконечность, открытость финала и возможность в любой момент возобновиться. Сегодня в ток-шоу и шоу можно наблюдать сквозных персонажей – как среди участников, так и среди массовки.

Ведущий, превратившийся в лицо программы, человека, способного обеспечить ей как коммуникативный успех, так и коммуникативную неудачу, по сути дела, выполняет ту же функцию, что и сквозные герои в сериальном действе. В зависимости от целей и задач программы за каждым из ведущих закреплена определенная телевизионная «маска», его главная задача – задержать аудиторию у экрана, приобщить зрителей к псевдособытия, упакованным в легкую, ни к чему не обязывающую форму, основанную на традициях сериальности.

В современном развлекательном контенте активно реализуется принцип импровизации, который по своей природе вполне соотносим с сериальным искусством. В отличие от полнометражных фильмов, создатели сериала никогда до конца не знают, какое развитие получит та или иная сюжетная линия, будет ли сохранена партия того или иного действующего персонажа. Сегодня этот принцип освоения телереальности перенимают многочисленные шоу.

В ток-шоу срабатывает тот же принцип, что обеспечивает востребованность сериального продукта: герой ток-шоу, как и центральный действующий персонаж полюбившегося сериала, далеко не безупречен, он простой человек, чаще всего с «изъяном». Он страдает от тех же ударов судьбы, что и зритель, попадает в сложные жизненные ситуации, откуда пытается пробиться к лучшей жизни.

Собственно говоря, телевизионное вещание вообще организовано по сериальному принципу, и повторяемость – важное условие для формирования тотальной медиазависимости, которую неизбежно испытывает на себе современный потребитель экранной продукции. Бесконечное тиражирование «виртуальной реальности», ожидаемое

аудиторией, не оставляет реципиенту шанса на выход за пределы такого рода коммуникации. В результате индивид оказывается не субъектом, а объектом коммуникационного процесса, которому навязываются те или иные поведенческие шаблоны, сконструированные в медиасреде.

Фетисова Т.А.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

О.В. Шлыкова

ЦИФРОГЕНЕЗ: ПЕРЕВОРОТЫ ЭЛЕКТРОННОЙ КУЛЬТУРЫ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПОВОРОТЫ КУЛЬТУРЫ*

O.V. Shlykova

**Zymogens: the coups of electronic culture.
Historical turns of culture**

Современное общество цифровой эпохи – это взаимодействие между людьми, которое изменяется, прежде всего в контексте эволюции цифровых устройств, техники и соответствующих технологий.

В процессе развития человеческой цивилизации имело место несколько технологических революций, вследствие которых в обществе происходили качественные преобразования, способствующие повышению уровня жизни и культуры людей.

Результатом каждой информационной революции является замена существующей формы материального носителя информации на более совершенную, соответствующую возможностям нового витка развития общества. Но информационная революция – это не столько технологические изменения, сколько радикальные изменения в развитии самого общества, глубокое, глобальное изменение социальных коммуникаций, перестройка государственного строя и отношения общества к государству. Информационная революция связана с пере-

* Шлыкова О.В. Цифрогенез: Перевороты электронной культуры. Исторические повороты культуры. – М.: Согласие, 2018. – С. 449–457.

ориентацией на информационные потоки, на власть и господство информации.

В процессе развития человеческой цивилизации имело место несколько цифровых революций, вследствие которых в обществе происходили качественные преобразования, способствующие повышению уровня жизни и культуры людей.

1 этап (до второй половины XIX в.) – «ручная» калькуляция;

2 этап (с конца XIX в.) – «механическая» технология;

3 этап (40–60-е годы XX в.) – «электрическая» технология;

4 этап (с начала 70-х годов) – «электронно-вычислительная» технология;

5 этап (1980-е годы) – эпоха компьютеров и телекоммуникаций;

6 этап (конец 90-х – 2000-е годы) – веб-технологии, опутавшие сетями;

7 этап (с 2003 по 2010 г.) – информационно-коммуникационные технологии (ИКТ);

8 этап (с 2010 г. по настоящее время) – нано-когно-нейро технологии.

Информатизация выступает не только и не столько как процесс овладения информационно-коммуникационными технологиями или их внедрения, но как фактор изменения системных качеств самой культуры, ее модусов бытия. Согласно прогнозам одного из ведущих исследователей искусственного интеллекта футуролога и технического директора Google Рэймонда Курцвейла уже в 2019 г. провода и кабели для персональных и периферийных устройств любой сферы уйдут в прошлое; к 2040 г. поисковые системы будут функционировать не только с помощью языка, но и с помощью мыслей, а результаты поисковых запросов будут выводиться на экран линз или очков.

Футурологические прогнозы и современная реальность свидетельствуют, что ИКТ-трансформации принципиально преобразуют культурную среду. Рождаются совершенно иные культурные формы «символического капитала» – цифровые архивы, электронные библиотеки, оцифрованные музейные коллекции и т.п.

Увеличение новой техники, новых накопителей информации происходит ежедневно. Согласно прогнозу Cisco Global Mobile Data Traffic к 2018 г. на планете будет свыше 10 млрд подключенных к Интернету мобильных устройств.

Стремительно развивается такая сфера деятельности, как электронная социальная сеть – принципиально иная структурная компонента современной культуры, которая формируется на основе методов и средств информационно-коммуникационных технологий.

В условиях культурного обмена и взаимодействия стираются пространственные, временные, социальные и иные барьеры, формируется единое информационное пространство. Однако цифровая культура, параллельно с уникальными возможностями и перспективами, несет определенные аксиологические риски.

Наряду с ценностями развития «глобально мыслящей» личности, усиливается «клиповость», фрагментарность сознания личности, которая стоит перед угрозой «культурного шока» в современном меняющемся мире.

Один из парадоксов информации и технологий коммуникаций состоит в том, что эти явления в большей степени приносят пользу, прежде всего, «более сильным» культурам и структурам, обладающим властью.

Новые технологии, позволяющие десятикратно увеличивать человеческие способности влияния на природу и само человечество, порождают следующие сложности:

- сохранение самобытности при глобальной универсализации нации и культур;
- появление новых экономических барьеров, препятствующих доступу к информации, в результате чего появляются информационно-имущие и информационно-неимущие страны;
- изменение «статуса» таких явлений, как информация и коммуникация, они становятся главными компонентами культурного влияния и экономической мощи.

Однако глобализация не случайное событие, она – результат глубоких перемен в мировоззрении, в деловых отношениях, условиях жизни и отношениях между народами. Глобализация – плод изменения цивилизации, изменения человеческого представления о мире и перемен в культуре и обычаях; в то же время она и стимулирует человечество в поиске новых более современных форм жизни.

Э. Ж.

КОНФЕРЕНЦИИ

О.А. Лавренова

IV МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА»

Обзор

О.А. Lavrenova

IV international conference «Geography of art»

Review

В конференции, состоявшейся в апреле 2018 г., приняли участие русскоязычные искусствоведы, культурологи, географы, философы из России, Великобритании, Польши, Шри-Ланки. Ее приветствовали член Президиума Российской академии художеств, кандидат искусствоведения Т.А. Кочемасова и организатор проекта, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН О.А. Лавренова.

Поскольку в этот раз конференцию принимали Российская академия художеств и Гуманитарный институт телевидения и радиовещания (ГИТР), приоритетным был искусствоведческий подход.

В теме «Визуализация и конструирование ландшафта в изобразительном искусстве» были представлены два направления – влияние географии на художественное творчество и создание художественного пространства в живописных и литературных произведениях как производной от реального ландшафта.

Доклад академика РАХ Т.А. Кочемасовой «“Гений места”: географическое пространство как основа формирования художественных образов» был посвящен творчеству членов РАХ, создающих свои произведения в созвучии с национальной традицией, с обычаями и духом своего родного культурного ландшафта. Особое место в ряду мастеров занимает З.К. Церетели, преобразующий культурный ландшафт родной Грузии своими скульптурными композициями и привносящий дух Грузии в российское культурное пространство.

Заслуженный архитектор РФ, академик РАХ, кандидат архитектуры И.Н. Воскресенский в докладе «Библейские растения – сакральная основа ландшафтной архитектуры культовых ансамблей России» показал, как ландшафтные и архитектурные доминанты в монастырских комплексах дополняются символическими растениями. Дерево скинии – акация, а также виноградная лоза, смоковница, роза – растения, упоминаемые в Ветхом и Новом Завете и потому участвующие в построении сакрального пространства.

Член-корреспондент РАХ Е.А. Ржевская в сообщении «Особенности архитектурного и природного ландшафта в живописи академика Валерия Ржевского» показала пути формирования художественного пространства на примере современной пейзажной живописи. Даже в обычном пейзаже талантливый художник отмечает знаковые места культурного ландшафта, делает их основными «героями» своих произведений. Небо и землю онтологически связывают стволы деревьев, колокольни, кресты соборов, уходящие в небо.

Член-корреспондент РАХ Н.С. Кутейникова в докладе «Реальные и символические изображения архитектуры и природного ландшафта в иконах современных мастеров Санкт-Петербурга» показала новые тенденции в традиции изображать святых на фоне архитектуры или пейзажного ландшафта. Возникает новый иконографический образ Санкт-Петербурга в иконах, посвященных петербургским святым. Отмечаются различия между символическим и конкретным в изображении архитектуры и пейзажа. Изображения островных святых (валаамских, соловецких, коневских) на фоне монастырей указывают на связь архитектуры с водными пространствами.

«Русская религиозная живопись рубежа XIX–XX веков на “Святой земле”: Николай Кошелев» – тема доклада доцента МГУ В.В. Зверева. Доклад посвящен почти забытому русскому художнику, работавшему в Палестине. В категориях времени и пространства докладчик поставил вопрос об отличии иконы от религиозной живописи. Русская религиозная живопись исторична и отсылает зрителя в конкретное историческое время и пространство, связанное с библейским преданием. Икона – вне времени, и пространство ее – пространство духа.

Хранитель фондов Института русского реалистического искусства О.В. Стекольников сделал сообщение «Ландшафтно-архитектурный образ древнерусского церковного зодчества в отечественной живописи». Этот образ в живописи можно разделить на три

условных типа: 1) «портрет» храма или изображение отдельных архитектурных деталей и фрагментов, когда окружающее пространство существует лишь как проявление световоздушной среды в виде теней и рефлексов; 2) изображения древнерусской архитектуры как воплощение духовной связи храмов и городского или деревенского пейзажа; 3) панорамное изображение древнерусской архитектуры, когда все бытовые детали окружающей жизни заменяются планетарностью вида. Бесконечные горизонты России с хороводом куполов и венчающих их золотыми крестами, являют собой собирательный образ русской земли. Все разнообразие живописного воплощения ландшафтно-архитектурного образа древнерусской церковной архитектуры было проанализировано на примере изображений одного памятника, а именно Борисоглебского Ростовского монастыря, великолепного архитектурного ансамбля XVI–XVII вв.

Н.В. Синявина, кандидат культурологии, доцент Московского государственного института культуры, в сообщении «Образ Руси–России в отечественной художественной культуре 1900-х гг.» показала как формируется самоидентификация русской культуры. Тема России актуальна и для интеллигенции начала XX в.: в газетах и журналах появляются статьи, авторы которых давали оценку современному состоянию российского государства и строили прогнозы (например, статьи «Великая Россия» и «Два национализма» П. Струве).

«Мемориальный пейзаж как жанр советской живописи 1930–1950-х годов» – сообщение И.И. Руцинской, профессора МГУ. В советский период места, связанные с жизнью известных революционеров и партийных деятелей или не подверженных конъюнктуре столпов русской культуры, таких как А.С. Пушкин, становятся смысловыми вехами национального культурного ландшафта с его новой сакральностью. О «памяти места» обычно свидетельствует только название, в котором и зашифрована семантика этого места в общем культурном поле. Без этого сопровождающего текста теряется смысловой контекст произведения.

«Конструирование культурного пространства методами кинематографии» – еще одна тема конференции. Игровое и документальное кино существенно влияет на умы людей, формируя образ страны и отдельных регионов.

Базисные ландшафтные константы в докладе «Пространство степи и гор как культурный код казахского и киргизского кинематографа» рассмотрела Н.В. Казурова, кандидат исторических наук, заваспи-

рантурой Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург). Степь задает жанровое однообразие даже игровых фильмов, рождает ощущение противостояния бескрайнему пространству. Манящие горы и степь бросают вызов молодым кинематографистам и заставляют их вновь и вновь возвращаться к главным символам Киргизии и Казахстана и обыгрывать их, казалось бы, скучные и однообразные истории, все же каждый раз обрастающие новыми смыслами и передающие красоту и власть степи и гор. Эти образы становятся визитными карточками фильмов двух стран и одновременно отражают поиски национальной идеи средствами киноискусства.

«Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов» – сообщение Г.И. Зверевой, доктора исторических наук, декана факультета истории и теории культуры РГГУ. Современная документалистика – кросс-медийные и интерактивные проекты «Код города» (Первоуральск), «Напротив левого берега» (Ростов-на-Дону), «Я здесь живу» (Пермский край) и другие – попытка поднять на высокий эстетический и философский уровень самоосмысление региональной культуры. Город, село – предстают как живые организмы, реализующие себя через своих жителей. Благодаря таким проектам культурное пространство страны становится многоликим.

А.И. Апостолов, старший научный сотрудник НИИ Киноискусства, поднял тему «Производство избранного пространства: Донбасс в кинематографе сталинской эпохи». Если попытаться представить воображаемую карту Советского Союза, созданную средствами кинематографа сталинской эпохи, то можно сказать, что Донбассу отводилось на ней одно из ключевых мест. Он был выделен из размытого безымянного фона и наделен собственной уникальной мифологией, мифологией стахановского движения.

«“Светлый путь” в демографический тупик: О руководстве КПСС советским кинематографом» – тема исследования кандидата культурологии С.Я. Щebroва, РГПУ им. А.И. Герцена. Под партийный контроль кинематограф был поставлен в 1924 г., на XIII съезде РКП (б), а первым опытом художественного отражения революционной действительности стал фильм «Броненосец Потёмкин» режиссера С. Эйзенштейна (1925). В советских фильмах формировался совершенно новый тип взаимоотношений полов, который ставил на первый

план успеха в производстве, героизму социалистических достижений, и лишь схематически изображал любовные чувства и семейную жизнь.

Б.В. Рейфман, кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, в сообщении «Постмодернизм как предчувствие в фильмах французской “новой волны”» показал создание пространственных конструктов этого периода в концептуальной кинематографии, когда пространство становится смысловой категорией, построение кадра может быть важнее, чем событийная канва.

Тема «Национальные концепты ландшафта в образе мира» объединяет отражение и конструирование национальной идентичности методами искусства.

Кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Ю.И. Арутюнян поделилась размышлениями на тему расширения и изменения границ образа мира. В сообщении «Концепт культурного пространства и образы архитектуры в английской графике XVIII века» были показаны основные направления маршрутов путешественников, каждое из которых предполагало создание текстов и иллюстративного материала. Классический Grand Tour предполагал знакомство с античным наследием. Было популярно также путешествие по историческим регионам Британии, где хранится память о Средневековье, и к концу столетия появляется предромантический интерес к Востоку. Графические ряды изображений местности и достопримечательностей в травелогах складываются в пространственно-временной континуум, связывающий литературу и изобразительное искусство в единую концепцию.

«Понятие “английского” в художественной традиции и культуре Англии XX века» – тема кандидата искусствоведения Л.С. Балашовой, лектора Университета Эссекса (Великобритания). В первой половине XX в. природа и пейзаж трактуются не только как парадигма английской ментальности и национальной самобытности. Пасторальный пейзаж утверждает стабильность образа мира. Тема национальной природы является единственной непрерываемой традицией в английской культуре. Романтизация сельской жизни, английской деревни как нетронутый цивилизацией мир, как компонент национальной культуры, эманация национального культурного менталитета стала исходной концептуальной схемой для художников последующих поколений.

Поиск национальной идентичности в художественной культуре – тема сообщения магистранта Московского государственного академи-

ческого художественного института имени В.И. Сурикова Н.В. Вихревой «Образ Бразилии как мифологического рая в работах 1920-х годов Тарсилы ду Амарал». На примере творчества этой художницы был показан процесс переосмысления образа Родины, который был настолько значим, что фактически создавал новую почву для роста национального самосознания. Тарсила ду Амарал (1886–1973) – одна из самых ярких представителей латиноамериканского модернизма. Ее пейзажи сегодня воспринимаются как обобщенный образ бразильской тропической природы. Она создала новую мифологему сельвы как мистического организма, олицетворение сущности Бразилии, места возникновения и обитания «индейца-прародителя».

«Джунгли, античность и модернизм: Культура и география в творчестве бразильского ландшафтного архитектора Роберто Бурле Маркса» – сообщение магистра искусствоведения Ю.В. Леоновой. Природа тропического леса участвует в проектах архитектора как концептуальный элемент и в виде участков живой растительности, и в виде орнамента и композиционных элементов, имитирующих буйство и пластику сельвы.

Кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного академического института имени В.И. Сурикова Т.В. Малова показала творческий и *географический путь* современного французского художника в сообщении «Карты и территории: “Кругосветное путешествие” Эрве ди Роза». Несколько его работ созданы по образу и подобию географических карт.

Н.Н. Федорова, заведующей Государственного художественного музея (г. Ханты-Мансийск), сделала доклад «Пространство как универсальная категория картины мира сибирского художника Геннадия Райшева. Культурный ландшафт – всеединство – космизм». Творчество Райшева, члена-корреспондента РАХ, представляет непрерывный процесс поисков на основе диалога современного искусства с природно-географической и культурно-этнической почвой своего Места. Начиная с 1970-х годов художник впервые вводит культурный ландшафт севера Западной Сибири как цельное самобытное явление на «карту» российского изобразительного искусства. Основа художественного пространства Райшева – Природа как универсальное проявление бытия, связанное с космологическим началом.

Заведующая отделом металла и камня Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) Ю.В. Маслова рассказала об одном из собраний своего музея – распи-

санных подносах, повествующих о жизни советского Узбекистана 1930-х годов. Была проведена серьезная исследовательская работа в архивах, так сложилась тема «Узбекистан в творчестве М.А. Нестеровой-Берзиной». Сегодня М.А. Нестерова, уроженка Самарканда, известна искусствоведам как художник-плакатист. В 1920-х годах она работала в стиле, близком к конструктивизму. В 1932 г. Нестерова получила от Кустарного музея командировку в Самарканд на шелкоткацкие и ковровые фабрики. В результате поездки художницей были сданы в производство сюжеты «Ковровщица», «Чайхана», «Сбор фруктов» и др. Эскизы послужили образцами для артелей мастеров лаковой росписи Федоскино, Жостово и Мстеры. Так появились подносы: «Узбечка на ковре» («Ковровщица»), «Набивающие узор на шелковую ткань» («Лощение шелка»), «Сбор фруктов», «Среднеазиатское чаепитие». Детство, проведенное в Самарканде, позволило ей подметить типичные черты повседневной жизни советского Узбекистана – элементы ландшафта, национальную одежду, смешение традиционной и советской культур.

Раздел «Географические пути искусства» посвящен пространственным различиям художественных направлений и школ.

Т.Е. Морозова, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (ГИИ), в сообщении «Влияние территориального фактора на своеобразие музыкального фольклора Непала» показала разные танцевальные стили этой высокогорной страны, связанные с особенностями разных культурных регионов Непала.

Ж.В. Уманская, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, в сообщении «“Красная шапочка” в мировой книжной иллюстрации: Сопоставительный анализ художественных решений» показала исторические и географические различия художественной интерпретации этого образа, ставшего одним из центральных образов детской литературы, – от изображений девушки с явным сексуальным подтекстом в Европе XVII в. до правильной советской девочки детсадовского возраста или современного японского подростка.

Тема «Картография как искусство» присутствует почти во всех конференциях и сборниках «География искусства». Например, средневековые карты представляют собой сплав изобразительных и символических образов с изображением земной поверхности. Кроме того,

они очень часто были элементами декора и «героями» живописных произведений.

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра «АИРО-XXI» И.К. Фоменко и кандидат исторических наук, доцент Московской школы экономики МГУ им. М.В. Ломоносова Е.И. Щербакова в сообщении «Россия с жемчужной сережкой: Голландские карты России и Ян Вермеер» отметили, что карты на полотнах Вермеера не просто служат фоном для бытовых и жанровых сцен, в них неразрывно связаны пространство, время и люди. На картинах Вермеера интерьеры помещений нередко декорированы географическими картами и глобусами. В частности, в 1633 г. в мастерской голландских мастеров-картографов Хондиуса – Янсония была создана карта под названием «Московия, Южная часть». Аллегорическая фигура самой «Московии» восседает на олене. Облачена она в мантию, подбитую драгоценными мехами, главу ее венчает царский венец, усыпанный камнями, в ушах серьги, украшенные крупными жемчужинами. У знаменитой «Девушки с жемчужной сережкой» (1665) Вермеера, которая была создана спустя 32 года после издания этой карты, такой же разворот в $\frac{3}{4}$ к зрителю левой стороной лица, как и у «России с жемчужной сережкой» на карте, та же форма жемчужины... Вермеер вполне мог быть знаком с этим произведением картографического искусства, что, возможно, и повлияло на создание картины.

«Литература и география» – тема, в основном заданная методологическим подходом В.Н. Топорова в исследовании «петербургского текста» русской литературы.

Доктор философских наук, профессор РГГУ, академик РАЕН И.В. Кондаков в докладе «Символика культурного ландшафта в русской поэзии XX в. (Блок, Мандельштам, Бродский)» показал как география внутри психофилософской рефлексии теряет географичность. У Блока историческая составляющая пейзажа в поэзии превращается в символ памяти или катастрофы. Мандельштам использует топонимы для построения стихов об общемировых ценностях. Географическая картина мира превращается в фантасмагорию. Бродский пишет о России как об окраине Китая, тем самым превращая ее в пограничное во всех смыслах пространство. Так искусство начинает диктовать законы географии, топонимы становятся эстетическими и символическими маркерами.

В сообщении доктора филологических наук, профессора Пермского государственного национального исследовательского университета В.В. Абашева «Панорама Урала в очерке В.М. Малахова “Уральский хребет” (“Живописная Россия”¹)» речь идет о творческом замысле этого монументального проекта «отчизноведения» и участии в нем незаслуженно забытого исследователя Урала, ученого и публициста. Очерк был написан в начале 1880-х годов – как раз в то время, когда в отечественной литературе шел процесс формирования образа региона. Повествование организовано как воображаемое путешествие вдоль Уральского хребта с севера на юг, отклоняющееся временами к востоку и западу. Взгляд с «высоты птичьего полета» обеспечивал эффект панорамности и имел эпистемологическое и эстетическое значение.

«Сибирский тракт на литературной карте Урала: По материалам уральского травелога XIX века» – сообщение кандидата филологических наук, доцента Пермского государственного национального исследовательского университета Е.Г. Власовой. Ключевым этапом в развитии уральского травелога становится путевой очерк XIX в., когда социально-политический заказ на культурное освоение отдаленных территорий совпал с осознанием путешествия как необходимого опыта. Сибирский тракт становится главным топосом уральского травелога и соответственно созданного в нем образа уральского пространства. Он как бы стягивает вокруг себя уральский ландшафт, оставляя неосмысленными остальные его части. Важное значение приобретает направление путешествия. Основным «сообщением» Сибирского тракта становится сочетание таких его особенностей, как прикамско-екатеринбургская локализация, восточный вектор транспортного потока, горный характер рельефа и репутация главного каторжного пути. Повторяясь в путевых описаниях, они влияют на формирование литературного образа уральского пространства. После открытия железной дороги пассажирское значение Сибирского тракта сходит на нет. Вместе с ним исчезает еще одно ключевое для уральского ландшафта явление – арестантские обозы.

Доктор филологических наук, зав. кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова О.С. Крюкова сообщает «Художественное пространство романа Сергея Кузнецова

¹ «Живописная Россия» – дореволюционное многотомное издание, посвященное описанию различных регионов Российской империи (Изд-во Вольфа). – *Прим. авт.*

«Учитель Дымов»» посвятила одному из образцов современной литературы (2017). Традиционные для русской классики пространственные оппозиции Москва – провинция, Москва – Петербург, город – деревня, север – юг, Россия – заграница в романе сохраняются и находят свое воплощение в истории одной семьи. Пространственная оппозиция Россия – заграница реализуется в судьбе героев и их окружения и сюжетно мотивирована открытием «железного занавеса». Еще одна пространственная оппозиция, Восток – Запад, развивается в романном пространстве начиная с 1970-х годов в русле интереса московской интеллигенции к восточным учениям и практикам. Отношения с пространством персонажей романа можно определить как антиномию притяжения и отталкивания. Жизненная стратегия (бегство – возвращение) одного человека, которая объяснялась социальными катаклизмами XX в., распространяется и на последующие поколения и декларируется в конце романа. Герои романа пытаются освоить, подчинить своим целям новое для них пространство, но реальность не всегда соответствует их планам, поэтому они постепенно возвращаются к исходному пункту своих жизненных ситуаций. «Охота к перемене мест» для них (наследие традиции русской классической литературы) становится знаком глубинного экзистенциального кризиса.

А.П. Люсый, кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор ГИТР, в докладе «Образ Карса у Александра Пушкина и Орхана Памука»¹ показал, как образ недавно неприступной турецкой крепости стал для великого русского поэта символом неприступности предмета его воздыханий – Н.Н. Гончаровой. Роман «Снег» Орхана Памука – своего рода постмодернистская версия классического романа поиска. Особо интересно наличие в «Снеге» элементов «петербургского текста» в описании Карса. Здесь как бы воспроизводится на новом уровне заданная Пушкиным оппозиция Стамбула и Арзрума, с тем отличием, что природная стихия в виде непрерывного снегопада отделяет Карс от окружающего мира, как может изолировать Петербург наводнение.

«Опыты прочтения культурного ландшафта» – эта тема в основном касается «полевых» исследований, в результате которых считывается и интерпретируется информация.

О своем многолетнем мультимедийном проекте рассказал С.А. Пчелкин, преподаватель Высшей школы урбанистики имени

¹ Орхан Памук, турецкий писатель, лауреат Нобелевской премии. – *Прим. авт.*

А.А. Высоковского в сообщении «“Басманный город”: Внутренний пейзаж». В течение нескольких лет в этом локусе ведется съемка и прикрепляется к интерактивным картам в Интернете. Так во времени запечатлевается цепь сообщений, посланий города людям через людей – акторов ландшафта. *Городское пространство превращается в искусство, и через искусство самопорождается метаморфический ландшафт как «текст» – и в значении связанности, и в значении подлинности.*

Тема «Философия искусства vs. философия пространства» затрагивает вопросы теории и методологии взаимодействия искусства и географии.

Доклад О.А. Лавреновой «“Пятое измерение”: Искусство как способ осознания и конструирования пространства» – попытка методологически осмыслить взаимодействие художественного и географического пространств. Платоновское пространство идей воплощается через творческое воображение художников и литераторов, таким образом символической сетью «улавливается» инобытие и является миру. Но в фантазийных пространствах используются законы бытия реального географического ландшафта, даже если художник или литератор отталкивается от реальности, эта оппозиция существует в привязке к ней. В противовес символическим конструктам существует бесхитростный нарратив, повествование о реальном ландшафте (пейзаж, травелог и т.п.). Также искусство участвует в формировании онтологии культурного ландшафта – создаются гетеротопии, иные пространства – святые места, места памяти, музеи и музеи-заповедники, выделенные из обыденности своей особой семантикой.

Тема «Концепты пространства в искусстве» объединяет исследования пространственных категорий, формирующих миры художественных произведений.

Д.Н. Замятин, доктор культурологии, главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского, в докладе «Метагеография Велимира Хлебникова: Пространство, образ, миф» показал онтологию таких знаковых произведений как «Зангези» и «Звездная азбука». По мысли Хлебникова, числа выхолащивают мир, звуки – создают. Пространство звучит через азбуку – буквы и звуки рисуются как лучи, точки, линии, плоскости. Их взаимодействие и звуковые сочетания – как движение. В звукосочетаниях – ритм тоже творческое начало, создается ритмическая модель мира. Возникают

семантические пространственные пучки образов, например – ум как земной шар.

Ведущий редактор ИНИОН РАН В.М. Кулькина сделала сообщение «Перформанс как часть культурного пространства в романе Пола Остера “Мистер Вертиго”». Американский писатель задается вопросом о сущности культурного пространства США в XX в. Культурное пространство предстает как пространство реализации человеческих возможностей, способностей, желаний, осуществления социальных программ, целей и интересов, распространения идей и взглядов, верований и традиций, языка и норм. В романе прослеживается дихотомия открытого и закрытого пространства, пустошь или ее антипод – Город – семантический аналог духовных скитаний. Остер использует концепт пустыни, чтобы отгородиться от традиционного видения мира и сосредоточиться на понятии «вакуума», подразумевающим место духовной свободы и психологического возрождения.

И.Н. Захарченко, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ, в докладе «География воображаемого музея А. Мальро: От пространства реального к пространству виртуальному» показала развитие проекта, который может считаться одним из первых концептов мультимедийного фантазийного пространства, сконструированного из элементов реального.

В теме «Гипотезы исторической перспективы художественного и географического пространства» объединяются попытки реконструкции исторического ландшафта на основе художественных текстов и травелогов, архитектурных и других артефактов.

Свою гипотезу об астрономической обусловленности элементов ландшафтной архитектуры и градостроительства предложил кандидат технических наук, доцент Московского финансово-юридического университета В.В. Курляндский. «Зенит над вершиной холма в парке Цзиншань как элемент архитектурного решения исторического Пекина» – в этом сообщении он предложил концепцию формирования древнего города вокруг единого центра. Зенит над центральной и самой высокой точкой исторического Пекина – над вершиной холма в парке Цзиншань совпадает с вершиной правильного икосаэдра, если представить, что икосаэдр вписан в небесную сферу так, что одна из его вершин находится на плоскости эклиптики (линии движения Солнца по небесной сфере). Если гипотеза верна, то город Пекин является элементом самого величественного пространственного рисунка, созданного человечеством, – виртуального многогранника, вписанного в

небесную сферу и развернутого так, чтобы две ближайшие вершины многогранника находились в полдень дня зимнего солнцестояния на эклиптике и в точке зенита над центром исторического Пекина, построенного на поверхности Земли.

В.В. Макаренко, кандидат экономических наук, заведующий кафедрой теории регионоведения в МГЛУ, сделал сообщение «Проблема понимания географических описаний средневековых авторов: Идентификация Днепра по его описанию у Константина Багрянородного в сочинении “Об управлении империей” (глава 9)». Идентификация географических описаний – один из методов исторического анализа. Он дает ключ к огромному объему географических описаний, имеющихся в античных и средневековых текстах. В главе «О росссах, отправляющихся с моноксилами¹ из России в Константинополь» детально описан путь, по которому доставлялись «моноксила» из страны росссов в Константинополь. Описание порогов, городов, островов на реке Данапр, а также весь контекст описания занятий росссов Константином Багрянородным позволяет высказать гипотезу о том, что это река Евфрат, а город Киова (Самватас), от которого начиналась вторая часть маршрута сплава леса, можно идентифицировать как город Самосата (сейчас почти полностью затопленный из-за строительства дамбы Ататюрка город, руины которого еще сохраняются на правом берегу Евфрата). Если принять эту гипотезу, то представление о средневековой географии может существенно измениться.

К.О. Полежаева, аспирант МГУ, в докладе «Архаизирующая тенденция развития скульптуры эпохи классики и афинский Акрополь: взаимодействие в пространстве (на примере Гермеса Пропилей и Гекаты Эпипиргидии Алкамена)» сделала попытку собственного осмысления реконструкции этого знакового сооружения древности. Статуи Гермеса Пропилей и Гекаты Эпипиргидии были созданы в архаизирующем стиле выдающимся афинским скульптором второй половины V в. до н.э. Алкаменом. Обе статуи «держали» пространство ансамбля афинского Акрополя, что влияло на специфику их функции и восприятия в отношении со средой. Эпитеты изображенных божеств связаны с охранительной функцией, ролью защитника ворот. Гермес был поставлен в ознаменование окончания работ над Пропилеями, а Геката оберегала вход в храм Ники Аптерос, связанный с ансамблем

¹ Моноксила – лодки-долбленки. – *Прим. авт.*

Пропилей. Эти скульптуры играли важную роль в восприятии паломниками афинского святилища и пространства всего ансамбля.

Наконец, тема, с которой начинался проект «География искусства», – «Географический подход к изучению искусства и культуры», отдельный тренд в географической науке, связанный с исследованиями художественной культуры собственными методами.

Совместный доклад «Литературный регион и проблемы его изучения» доктора географических наук, профессора МГУ В.Н. Калущкова и магистра МГУ М.М. Морозовой был посвящен одному из направлений исследования в географии культуры. Литературный регион рассматривался в соотношении с такими понятиями как «литературно-географическое пространство», «литературный ландшафт», «литературное место», «литературное путешествие», «литературный образ», «региональный текст» и «хранитель места». Предложена типология литературных регионов и подходы к выделению их границ. В это понятие включается отражение природных особенностей региона в литературе, деятельность местных литературных сообществ (издательств и литературных клубов), региональные и межрегиональные литературные маршруты, литературные ландшафты и история их формирования, прагматика литературного региона (туристические ресурсы), внешний и внутренний образ региона в литературе.

«Пейзажи России как отражение биосферы» – доклад доктора географических наук, профессора МГУ А.Ю. Ретеюма. Одно из самых содержательных понятий, относящихся к географическому пространству, было разработано около века назад В.И. Вернадским, который предложил рассматривать совокупность внешних оболочек Земли как биосферу. Конструктивная роль живого вещества, организация пространства на суше растительным покровом, питающим полученной солнечной энергией живую и косную среду, наиболее ярко проявляется в лесу. И погрузить зрителя в особую атмосферу жизни лесов – сосновых, еловых, березовых и дубовых, показать эффект создания ими замкнутых земных миров лучше всего в отечественном и мировом пейзажном искусстве удалось И.И. Шишкину. Художник исключительно тонко чувствовал природу, отражая особенности этих малых моделей биосферы, известные только специалистам. В творчестве художников следующих поколений в том, что касается темы биосферы, наблюдаются преимущественно повторения и ощутимый недостаток новых изобразительных средств.

М.Р. Сигалов, кандидат географических наук, член Русского географического общества, в сообщении «Творческое созерцание ландшафта с помощью искусства» развернул широкую панораму русской пейзажной живописи во взаимодействии с реальным ландшафтом.

«Геообиографии в реальном и художественном пространстве» – направление изучения жизненного пути художников и литераторов, чьи путешествия стали вдохновением для творчества.

Ранджана Девамитра Сенасингхе (Шри Ланка), аспирант кафедры истории России РУДН, в сообщении «Цейлон в творчестве Николая Рериха и связи Рерихов с Цейлоном» показал историю путешествия русского художника по этому благословенному острову, одному из древнейших центров буддизма. В память об этом путешествии было написано несколько полотен, в том числе «Ашрам (Эллора)». Также с Цейлоном связано имя другой русской путешественницы – Е.П. Блаватской, которая была здесь несколькими десятилетиями ранее.

Прошедшая конференция «География искусства» существенно расширила горизонты и перспективы этой дисциплины. В дальнейшем необходимо переосмысление и утверждение методологических и теоретических основ исследований в этом междисциплинарном поле. Во взаимодействии разных дискурсов происходит рождение новых смыслов и новых подходов к изучению и собственно географической реальности, и особенностей художественного пространства произведений искусства.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2018 № 4(87)

Редактор-составитель выпуска –
кандидат филологических наук **Кулешова О.В.**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 12/XI – 2018 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 350 экз. (1 – 100 – 1-й завод). Заказ № 125

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел. / факс (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов,
ул. Чернышевского, д. 88, литера У

