

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник
научной информации
о общественных науках

научный журнал

4 (91)
2019

МОСКВА
2019

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Российская академия наук
Институт научной информации по общественным наукам
Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакция вестника:
Гл. ред. *О.В. Кулешова*, зам. гл. ред. *Э.Н. Жук*

Редакционная коллегия:
О.В. Кулешова – кандидат филологических наук,
главный редактор,
Э.Н. Жук – ст. науч. сотр., зам. главного редактора,
А.В. Дроздова – доктор культурологии,
И.А. Едошина – доктор культурологии,
Д.Н. Замятин – доктор культурологии,
Ю.В. Никуличев – доктор культурологии,
А.В. Костина – доктор культурологии, доктор философии,
И.И. Лисович – доктор культурологии,
кандидат филологических наук, *Е.В. Сальникова* – доктор
культурологии, *Л.В. Скворцов* – доктор философских наук,
А.И. Шмаина-Великанова – доктор культурологии,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
И.И. Ремезова – кандидат философских наук,
Т.Н. Гончарова, Т.А. Фетисова

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

**Издание включено в Российский индекс
научного цитирования (РИНЦ)**

ISSN 2658–3291

УДК 008
ББК 71.0
© «Вестник культурологии», 2019
© ФГБУН «Институт научной
информации по общественным наукам
РАН», 2019

Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, INION RAN

Herald of Culturology

Scientific journal

N 4 (91)
2019

Published since 1992
4 Issues per year

Moscow
2019

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Founder:
Federal state budgetary institution of science
Russian Academy of Sciences
Institute of scientific information in social Sciences

Center of humanitarian research and information

The Department of Culturology

The editors of the Herald:
Chief editor *Olga Kuleshova*, Deputy editor *Ernst Zhuk*

Editorial board:
Olga Kuleshova – PhD in Philology, chief editor,
Ernst Zhuk – senior researcher, deputy editor,
Alla Drozdova – DSc in Culturology,
I. Edoshina – DSc in Culturology,
Dmitriy Zamyatin – DSc in Culturology,
Yuriy Nikulichev – DSc in Culturology,
Anna Kostina – DSc in Culturology, DSc in Philosophy,
Inna Lisovich – DSc in Culturology, PhD in Philology,
Ekaterina Salnikova – DSc in Culturology,
Lev Skvortsov – DSc in Philosophy, chairman,
Anna Shmain-Velikanova – DSc in Culturology,
Svetlana Levit – PhD in Philosophy,
Irina Remezova – PhD in Philosophy,
Tatyana Goncharova, Tatyana Fetisova

Responsible for the release
Tatyana Goncharova

The publication is included In the Russian science citation index (RSCI)

ISSN 2658–3291

УДК 008
ББК 71.0
© Herald of Culturology, 2019
© FSBIS «Institute of scientific information
on social Sciences of RAN», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Ремезова И.И.</i> Проблема духовности в жизни человека	11
<i>Гальцева Р.А.</i> На перекрестке культур	32

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко.</i> Аристократия духа и орден интеллигенции:	
Генеалогия понятий	39
<i>Леонов И.В., Прокуденкова О.В.</i> Новодел как форма воспроизведения	
старины в современной культуре	54
<i>Россия XVIII века. Наследники дел Петровых.</i>	58
<i>Панова О.С.</i> Профессия художника в Китае X–XI вв.	61
<i>Денисова З.М.</i> Понятие «монтаж» в системе	
художественной культуры	65
<i>Смирнова Н.Н.</i> «Связь забвения с воспоминанием». Видение	
поэзии в трудах М.О. Гершензона.....	67

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Хрицёва Настасья.</i> Постирония и эйфория: О метамодерне	
в академической музыке	76
<i>Салиенко А.П.</i> «Маргинальное» в искусстве 1920-х годов.	
Влияние или отсутствие Кандинского	81
<i>Шёнле Андреас.</i> Архитектура забвения: Руины и историческое	
сознание в модерной России	86

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко.</i> Был ли Достоевский крестным отцом слова «стушеваться»?.....	90
<i>Шэн Я.</i> Даниил Хармс и Чжуан-цзы об эстетическом восприятии мира	97
<i>Дин С.</i> Некоторые особенности литературы русского зарубежья в китайском Харбине	102

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Гудимова С.А.</i> Символика храма: Ноев ковчег	107
<i>Байдин В.В.</i> Образ искупительного огня в средневековом храме	126
<i>Байдин В.В.</i> Предхристианские черты в каменном зодчестве	132
<i>Белова Д.Н.</i> Символика синих цветов в европейском и японском изобразительном искусстве.....	135

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко.</i> От варварства к упадку, минуя цивилизацию	139
<i>Константин Душенко.</i> «Над всей Испанией безоблачное небо»: Между историей и поэзией	152
<i>Константин Душенко.</i> «Россия – родина слонов»: Метаморфозы интернационального анекдота	160

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Казьмина О.Е.</i> Мегацерковь в США: Новая форма религиозности...169

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

<i>Жук Э.Н.</i> Художник Иван Билибин	173
---	-----

МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Зиновьев И.В.</i> Постправда на телевизионных экранах: Новости против достоверности	183
<i>Распопова С.С.</i> Автор фейка как информационный мистификатор .	186

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

<i>Смирнова Г.Е.</i> Еда как инструмент формирования образа страны: Современная английская национальная кухня глазами россиян.....	189
---	-----

ПОПУЛЯРНАЯ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Константин Душенко.</i> «Капля никотина убивает лошадь»: История загадочного плаката	192
<i>Горина Е.В., Козлова Д.А.</i> К постановке проблемы: Трансформация концепта «День Победы» в российском и зарубежном кинематографе	206
<i>Колоколова Н.С.</i> Император Коммод, падение Римской империи и массовая культура	210
<i>Политковская К.В.</i> Теа-джаз в художественной культуре СССР 1920–1930-х годов	213
<i>Ганская Е.Н.</i> Критический дискурс о русской рок-культуре в текстах советского музыкального самиздата	216
<i>Ганская Е.Н.</i> Советская массовая песня как форма идеологии	221

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Рококо.</i> Георгианская эпоха в Англии	226
<i>Кутищев А.В.</i> «Галантная воинственность» западноевропейского барокко	230
<i>Лебина Н.</i> Интим: Сексуальные практики эпохи социализма: Регламентация сферы приватности	234

CONTENT

PHILOSOPHY OF CULTURE

<i>Remezova I.I.</i> The problem of spirituality in human life.	
Analytical review	11
<i>Galtseva R.A.</i> At the crossroads of cultures.....	32

THEORY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Dushenko K.V.</i> The Aristocracy of the Spirit and the Order of the Intelligentsia: the Genealogy of the Concepts	39
<i>Leonov I.V., Prokudenkova O.V.</i> Modern replica as form of reproduction of antiquity in modern culture.....	54
<i>Russia of the XVIII century. The heirs of the affairs of Petrov</i>	58
<i>Panova O.S.</i> Artist's profession in China X–XI centuries.....	61
<i>Denisova Z.M.</i> The concept of «installation» in the system of artistic culture	65
<i>Smirnova N.N.</i> «The link oblivion with a memory». A vision of poetry in the works M.O. Gershenson	67

THEORY AND HISTORY OF SPACE-TIME FORMS ARTISTIC CULTURE

<i>Khrushcheva Nastasya.</i> Postironia and euphoria: about metamodern in academic music	76
<i>Salienko A.P.</i> «Marginal» in the art of the 1920 s. The influence or absence of Kandinsky.....	81
<i>Schenle Andreas.</i> Architecture of oblivion: Ruins and historical consciousness in modern Russia	86

THEORY AND HISTORY OF VERBAL FORMS OF ARTISTIC CULTURE

<i>Dushenko K.V.</i> Was Dostoevsky really the godfather of the word «to efface himself»?	90
<i>Shen Ya.</i> Daniel Harms and Chuang Tzu on the aesthetic perception of the world	97
<i>Dean S.</i> Some features of the literature of the Russian diaspora in Harbin, China	102

SYMBOLS AND SIGNS OF DIFFERENT CULTURES

<i>Gudimova S.A.</i> Symbolism of the temple: Noah's Ark. Review	107
<i>Baydin V.V.</i> The image of the expiatory fire in a medieval temple	126
<i>Baydin V.V.</i> Pre-Christian features in stone architecture	132
<i>Belova D.N.</i> Symbolism of blue flowers in European and Japanese art	135

THE HISTORY OF FORMULAS, LANGUAGE AND CULTURE

<i>Dushenko K.V.</i> From barbarism to decadence without civilization in between	139
<i>Dushenko K.V.</i> «Over all Spain the sky is cloudless»: Between history and poetry	152
<i>Dushenko K.V.</i> «Russia is the Motherland of Elephants»: Metamorphosis of an International Joke	160

CULTURE AND RELIGION

<i>Kazmina O.E.</i> Mega church in the USA: A new form of religiosity	169
---	-----

MAN IN HISTORY

<i>Zhuk E.N.</i> Artist Ivan Bilibin. Review	173
--	-----

MASS COMMUNICATION

<i>Zinovyev I.V.</i> Post-Truth on Television Screens: News versus Credibility	183
<i>Raspopova S.S.</i> Fake's author as information Mystifier	186

NATIONAL CHARACTER AND CULTURE

<i>Smirnova G.E.</i> Food as a tool for shaping the image of the country: Modern English national cuisine through the eyes of Russians	189
---	-----

POPULAR AND MASS CULTURE

<i>Dushenko K.V.</i> «A drop of nicotine kills a horse»: The story of a mysterious poster's	192
<i>Gorina E.V., Kozlova D.A.</i> To the formulation of the problem: The transformation of the Victory Day concept in Russian and foreign cinema	206
<i>Kolokolova N.S.</i> Emperor Commodus, the fall of the Roman empire and popular culture	210
<i>Politkovskaya K.V.</i> Tea-jazz in the artistic culture of USSR, 1920–1930's.....	213
<i>Ganskaya E.N.</i> Critical discourse on Russian rock culture in texts of Soviet musical samizdat	216
<i>Ganskaja E.N.</i> Soviet mass song as a form of ideology	221

CULTURE OF EVERYDAY LIFE

<i>Rococo.</i> The Georgian era in England	226
<i>Kutishchev A.V.</i> «Gallant militancy» of the western european baroque	230
<i>Lebina N.</i> Sex: Sexual practices of the era of socialism: regulation of the sphere of privacy	234

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.123
DOI 10.31249/hoc/2019.04.01

Remezova I.I.®

ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТИ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Аналитический обзор

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. В обзоре представлены современные концепции феномена духовности в многообразии его взаимосвязей.

Ключевые слова: духовность и творчество; благодать; стяжение богоподобия; духовность и свобода; духовность и нравственность; кризис духовности; духовное здоровье.

*Remezova I.I.
The problem of spirituality in human life*

Analytical review

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The review presents modern concepts of the phenomenon of spirituality in the diversity of its relationships.

Keywords: spirituality and creativity; grace; acquisition of god-like qualities; spirituality and freedom; spirituality and morality; crisis of spirituality; spiritual health.

Духовность – это творчества начало,
Полет души, что ввысь устремлена,
В которой звонкой песней зазвучала
Космической гармонии струна.

O. Рубежсов

Подчас приходится слышать от прихожан православной церкви (как правило, неофитов) сетования и сожаления по поводу людей не-воцерковленных: как жаль, мол, что они лишены духовной жизни... Полагаю, что их сетования не вполне оправданы. Среди исследователей издавна ведется дискуссия о формах проявления духовности в жизни человека. На мой взгляд, интересная концепция представлена в статье С.А. Нижникова, в которой духовный архетип человечества изображен в виде равностороннего треугольника, вершинами которого являются Истина, Добро и Красота. Процесс духовного творчества в истории культуры разбивается, соответственно, на три основных потока: философию, религию и искусство. «Феномен духовного реализуется в этих трех сферах специфическим образом, опираясь на различные сущностные силы человека, опираясь на его способности и потенции» [15, с. 182]. Сущность человека развертывает себя, согласно трактовке С.А. Нижникова, «через философствование – методом мышления, которое ищет *истину*; через веру в религии, которая выражает *добро*; и через творчество в искусстве, которое созидает *красоту*» [там же. Курсив мой. – И. Р.]. Проведя круг и соединив вершины указанного равностороннего треугольника, пишет С. Нижников, мы получаем Любовь, высшую форму духовного отношения человека к миру. Именно любовь выражает собой принцип возрастанния жизни, пришедшей к своему самосознанию через человека. «Любовь – существо самой жизни и представляет собой духовный архетип человечества, который раскрывается экзистенциально через развертывание сущности человека. Любовью соединяется человек с бытием, и с Богом, с близким и с собственной душой. Именно любовь связует воедино истину, добро и красоту, являя в этом высшем синтезе духовный архетип человечества» [там же, с. 183]. Если душа человека движима лю-

бовью, замечает С. Нижников, это говорит о достижении ею высшего совершенства. «В любви человек познает не только Другого, но и самого себя, сущность мира, бытия, Бога» [15, с. 183].

Итак, человек по своей сущности в соответствии со своей духовной природой движим любовью, стремится к постижению истины, добра в отношении к Другим и строит свой мир по законам красоты и гармонии. Но откуда же тогда возникают жестокость, садизм, агрессивность, лживость, цинизм, бесчеловечность? Ответ на этот вопрос в теории давно найден и многократно повторяется в различных вариациях. «Человечность человека покоится в его сущности, т. к. бесчеловечным, негуманным называем мы человека, отпавшего от своей сущности (*Хайдеггер*). <...> Из такого забвения человеком самого себя и вырастает духовный кризис человечества как потеря человеком человечности, гуманизма, своего лица. От человека его сущность скрывает и техника, и его собственная неодухотворенная чувственность» [15, с. 182]. Чувственность манифестирует интересы материального мира и телесного бытия человека. Но человек, как обитатель двух миров, имеющих онтологически различную природу, вынужден осуществлять координацию взаимодействия этих миров в своей жизни. «Человек посредством *совести* осуществляет их координацию, строит мир эмпирический по законам мира идеального. Совесть связует поступок человека с его идеалом» [там же, с. 183. Курсив мой. – И. Р.]. Как известно, совесть называют квинтэссенцией человеческой личности. «Поступая по совести, личность совершенствует внутренний мир, преступая совесть – утрачивает человечность» [7, с. 11].

Духовность и нравственность

Из определения места совести непосредственно следует представление о нравственности. Если вести речь о принципах нравственного бытия, необходимо определить и обозначить основные его функции. В этом отношении хотелось бы сослаться на публикацию работы А.В. Маслихина, который называет **человечность** важнейшей функцией нравственного бытия. «Человечность концентрируется во внутреннем мире людей, является родовым свойством человека, главным образом действует на уровне непосредственной жизнедеятельности. Человечность – это объективация духовного потенциала личности в окружающем мире» [7, с. 10]. Как отмечает Маслихин, человечность

во многом проявляется в гуманизме, это понятия однопорядковые, но не тождественные. «Человечность вбирает в себя гуманизм в качестве общего и всеобщего, а гуманизм – человечность в единичных и уникальных проявлениях жизни» [7, с. 11].

Итак, нравственность базируется на принципах человечности и гуманизма и сущностно связана с духовностью, являясь одной из форм ее проявления. «Нравственность “нравственна” лишь тогда, когда она рождается из глубин духовного. В духовном мире нечто приобретается лишь через самоотдачу и жертву» [15, с. 182]. Эти самоотдача и жертва представляют собой процесс выхода человека за пределы своих имманентных границ, интересов эмпирического мира в мир идеальный, мир духовных ценностей. Как подчеркивает С. Нижников, «сущность человека развертывается, проходя этапы трансцендирования своего наличного бытия, но трансцендирование, которое не захватывает глубины экзистенциального бытия человека, будет лишь пустой фразой или формой. <...> Сущность человека становится явной лишь в растяжении, в напряжении между трансцендентным и имманентным, где одно без другого неосуществимо. Лишь в этой растянутости-распятости человек способен “увидеть” самого себя, т.е. осуществлять духовное познание» [там же]. И здесь закономерно возникает «детский» вопрос: **зачем** человеку нужно видеть и понимать самого себя? Нельзя ли обойтись без лишних вопросов и проблем? Возможно, кому-то это удается. Но жизнь без самоанализа, без рефлексирования и самотрансцендирования часто приносит ощущение неполноты, несовершенства и в результате может показаться лишенной смысла, поскольку при этом неизбежно будет происходить отступление от родовой сущности человека.

Духовность и проблема самосовершенствования

Важнейшей характеристикой родовой сущности человека считается стремление к богоподобию. Как подчеркивает Жеребилов, путь стяжания богоподобия является единственной дорогой, ведущей к гармоничному развитию человека, а через него – и к гармонии таких сложноорганизованных систем, как человеческое сообщество и планета Земля. «Нелегок путь стяжания богоподобия, но каждый должен пройти его самостоятельно» [4, с. 69]. По сути об этом же говорит М.Н. Эпштейн, но несколько иными словами. Речь идет о втором, ду-

ховном рождении человека, которое Эпштейн называет **вочеловечением** и подчеркивает, что нравственный смысл вочеловечения совпадает с категорическим императивом И. Канта. «Для вочеловечения необходимо второе, духовное рождение, или своего рода “крещение” в человечество, т.е. сознательное приятие на себя миссии быть человеком – как приоритетной по отношению ко всем другим миссиям. <...> Вочеловечение – это новое воссоединение индивида с человечеством, уже как цель и возможность личностного развития» [25, с. 174–175].

Однако стремлению к богоподобию и личностному развитию закономерно должен предшествовать процесс самопознания (он же – процесс познания Бога), поскольку чтобы продвигаться по пути вочеловечения, необходимо видеть впереди цель, **знать**, куда и зачем идти. З.А. Миркина пишет об этом следующее: «Вопрос о Боге надо обратить из вне во внутрь. <...> Да, вопрос о Боге это вопрос о себе. Богопознание это *самопознание*. Познание себя до последней глубины. До сути. Путь в эту глубину трудный. Может быть, ничего нет труднее этого пути. И ничего нужнее. Тот, кто дошел до своей сути, узнал на опыте, что в глубине глубины нашей *есть* что-то, что одолеть нельзя» [12, с. 333].

Самой своей природой мы обречены и приговорены к самопознанию и стремлению к самосовершенствованию. «Стремление к совершенствованию свойственно самой нашей природе; оно есть, собственно, освещенное сознанием естественно-необходимое развитие. По природе мы любознательны и любим нравственно-прекрасное» [22, с. 117–118]. Как отмечает М. Тареев, с библейской точки зрения это стремление есть зло, «потому что оно есть стремление человека стать на место Бога, лично быть центром бытия...» [там же, с. 118]. Зло этого стремления, по словам М. Тареева, совпадает с недостижимостью его цели: «Божественное недоступно человеку в предикате абсолютного совершенства, для конечного недостижимо бесконечное» [там же]. Касаясь психологического аспекта данного стремления, М. Тареев отмечает, что с этой точки зрения зло стремления к совершенству обнаруживается в том, что человек, представляя себе совершенство достижимым, «необходимо ограничивает его в своем понимании, заменяет его внешним символом, помещает его в каком-нибудь определенном пункте своего развития и потому последнее уже не может совершаться свободно...» [там же]. Как утверждает М. Тареев, стремление к нравственному совершенству, как и к личному абсолютному совершенству в

других областях, «порождается эгоизмом и порождает зло, т.е. препятствует самому нравственному развитию» [22, с. 122]. Это стремление он сравнивает с желанием человека, идущего вверх по лестнице, прыгнуть с третьей ступени на самую верхнюю: он упадет еще ниже третьей ступени. «Действительно развивается в нравственном отношении тот, кто любит нравственную чистоту, но не ставит для себя задачею достигнуть личного абсолютного совершенства» [там же]. Важно подчеркнуть, что М. Тареев резко различает стремление к *совершенству* и стремление к *совершенствованию*. «Стремление к совершенствованию, иначе сознанное естественно-необходимое развитие, заставляет человека познать свою природную ограниченность; стремление же к совершенству, – самолюбивое стремление к личному самодовольному обладанию абсолютным совершенством, желание “быть как Бог”, порождает зло – заблуждение, нравственное зло и безобразие» [там же, с. 124]. Только актом личной воли, подчеркивает М. Тареев, человек может подавить в себе стремление к личному обладанию абсолютным совершенством. «Но он не в состоянии уничтожить в себе стремление к совершенствованию, которое дает ему опытное познание своей природной ограниченности и наследственно-го зла» [там же, с. 125].

Н.А. Бердяев о главной задаче человеческой жизни

При любом подходе к указанной теме нельзя обойти вниманием концепцию Н.А. Бердяева, который полагал главной задачей человеческой жизни именно *завоевание духовности* (что представляет собой по существу синоним выражения «*стяжание богоподобия*»). Его рассуждения об этом могли бы стать девизом для любого, кто задумывается о смысле жизни. Согласно Бердяеву, бытие личности в подлинном смысле слова только и возможно при раскрытии в ней духовных начал. (Причем в его концепции понятия «духовность» и «человечность» неразрывно связаны.) Как утверждает Бердяев, духовное начало в человеке имеет трансцендентное основание и тесно связано с божественной духовностью.

Особенно рельефно и ярко вырисовывается эта концепция у позднего Бердяева, когда он «окончательно разочаровался в идее исторического прогресса и объявил войну не только миру природы, но и миру истории, противопоставив им абсолютно суверенную, предстоя-

щую лишь Богу человеческую личность» [24, с. 102]. Как отмечается в монографии Ю.Ю. Черного, центральными категориями философии позднего Бердяева оказываются понятия духа, его направленности (интенции) и объективации. Придя к выводу о невозможности достижения Царства Божия на земле в мире социума, Бердяев «переносит все свои упования на отдельного человека и связывает надежды по реализации совершенного мироустройства с его личной творческой активностью. Бердяев предлагает каждому человеку осознать себя членом мистической эсхатологической Церкви Святого Духа, уже неизримо присутствующей в мире как союз личностей, противостоящий миру объективации» [там же, с. 103]. Именно с этими его чаяниями связано представление о **новой духовности**, духовности богочеловеческой, в утверждении которой важнейшая роль отводится человеческой личности. С вступлением в эпоху новой духовности, в **новый эон**, как выражается Бердяев, связано, полагает он, ослабление духовности перед новым всплеском (как известно, тьма сгущается перед рассветом).

Как утверждает Бердяев, «дух есть начало синтезирующее, поддерживающее единство личности. Человек должен все время совершать творческий акт в отношении к самому себе» [3, с. 323–324]. Однако, замечает Бердяев, парадокс главной задачи человеческой жизни заключается в том, что рост духовности осуществляется заключенной в человеке духовной же силой. Этот рост не может быть результатом недуховных состояний. «Высшее никогда не получится из низшего, не заключающего в себе никаких зачатков высшего, никаких его потенций. Духовное развитие есть актуализация возможного» [там же, с. 321]. Иными словами, пробуждение духовной силы означает, что она всегда была, но в скрытом, непробужденном состоянии. И это глубоко скрытое состояние, потенциальная духовная сила человека, есть, по словам Бердяева, не только человеческое состояние, но также богочеловеческое. «Духовность есть богочеловеческое состояние. Человек в духовной своей глубине соприкасается с божественным и из божественного источника получает поддержку» [там же, с. 322]. Важным качеством новой духовности Бердяев считает ее неразрывную связь с принципом свободы. «Дух есть свобода и свободная энергия, прорывающаяся в природный и исторический мир. Необходимо утверждать относительную правду дуализма, без которого непонятна независимость духовной жизни. Но это не есть дуализм духа и материи, или

души и тела. Это есть прежде всего дуализм свободы и необходимости. Дух есть свобода, а не природа. Дух есть не составная часть человеческой природы, а есть высшая качественная ценность. Духовная качественность и духовная ценность человека определяются не какой-либо природой, а сочетанием свободы и благодати» [3, с. 321]. Благодать есть божественная энергия, питающая собой духовный пласт человеческой души.

В качестве примера такого соприкосновения человеческой души с божественной энергией можно указать на опыт духовного становления самого Н.А. Бердяева. Как отмечает в своей статье В.И. Красиков, «это индивидуальность, претерпевающая второе, духовное рождение, превращающаяся в личность, чье ненормальное (с видовой точки зрения) развитие протекает в тотальной конфронтации с повседневностью и в безумном рывке к свободе и трансценденции» [5, с. 295]. Альфа и омега духовного пробуждения, «поворота к духу», который пережил Бердяев на пороге отрочества и юности, – это, по словам Красикова, «уверование в первичность реальности духа и вторичность, отраженность так называемого “объективного мира”… По сути это есть открытие свободы и бесконечного мира, которое произошло, как вспоминает Бердяев, не через Библию, а через философию А. Шопенгауэра. <...> Бог присутствует лишь в свободе и действует лишь через свободу. Свобода, бесконечность и индивидуальность – принципы организации трансцендентного мира в противоположность миру обыденному» [там же, с. 296]. Бердяев называет свободу целевой формой существования индивидуального сознания на путях персонализации. «Собственно жизнь оказывается овладением искусством “быть свободным”, когда переописываются, переинтерпретируются отношения сознания с миром» [там же, с. 300–301]. Красиков видит главную экзистенциальную привлекательность свободы в сопряжении с жизненным подъемом успешности, уверенности в себе.

Духовность и проблема свободы

Но у свободы есть и оборотная сторона. И это не только индивидуальная форма расплаты в виде скуки, тоски и тяжелых депрессий. Подчас общество вынуждено расплачиваться за превратно понятую свободу в действиях отдельных индивидуумов с пониженнной социальной ответственностью и ослабленной духовностью. Ведь стоит только ис-

сякнуть или ослабить силе Святого Духа (который в идеале должен стоять на страже нравственных устоев человека и общества), как верх в человеке могут взять низменные страсти и темные инстинкты – зависть, алчность, жажда отомстить тому, кто добился каких-либо успехов в жизни, но не пожелал поделиться своими благами с товарищами. Вызывает шок сообщение о трагических событиях в деревне Мочалово Калужской области, когда человеческая зависть, агрессия и злоба привели к уничтожению крепкого хозяйства, разорению семьи и пропаже без вести человека [см.: 8]. Так и хочется спросить у Бога: Боже! Нужна ли современному человеку такая степень свободы воли? Может быть, надо, чтобы у тех, кто убивает и поджигает дома, отсыхали руки и они превращались в соляные столбы? Для всех очевиден риторический характер такого вопроса. Ясно, что человеку дана безусловная свобода воли, которая предполагает и свободу зла, а вся панорама развития свободы человека разворачивается как историческая драма борьбы природного и духовного начал в человеке. И ареной этой борьбы становится человеческая душа. Можно согласиться с З.А. Миркиной в отношении того, что наша задача – погружение в глубинные слои своей души с целью обрести то единство, которого до сих пор не нашел мир, и обретение это становится возможным через *внутреннюю свободу*. «Внутренняя свобода и есть свобода Того, Кто находится внутри нас, глубоко внутри, в самой последней глубине нашей. Это свобода Бога, запертого в нашем сердце и оглушенного шумом наших страстей, заключенного в клетку нашего “эго”. Внутренняя свобода – это простота и подлинность живого и вечного в нас. Отбросить все лишнее, все показное – и вдруг выйти на чистый воздух, где можно глубоко и полно дышать» [13, с. 414]. В своем эссе «О том, что не утекает» З. Миркина делает важное пояснение по поводу понятия свободы: «Истинно свободная душа – только та, которая *включает* внутрь себя все живые души и никого не исключает» [10, с. 334]. Иными словами, истинно свободная душа – это та, которая способна объять собою бесконечность, вместить в себя вселенную. З. Миркина называет жизнь «школой безграничности»: «Да, жизнь – это школа безграничности, школа открытости. И если мы при жизни были плохими учениками, как нам будет трудно потом, когда безграниченность обступит со всех сторон и от нее уже не спрячешься» [10, с. 364]. В описании духовного пути М. Цветаевой З.А. Миркина замечает: «Душа наша знает больше нас. Душа наша бесконечна и бездон-

на. Она больше нас настолько же, насколько небо и море больше нас. Но когда мы видим небо и море, <...> когда мы воистину останавливаемся и затихаем, замираем на берегу Бесконечности, – нас вдруг охватывает чувство высшей жизни. Мы ощущаем тогда, что Бесконечность эта не чужая нам, что, может быть, она роднее всех вещей, всех привязанностей. Она не только перед нами, над нами. Она – в нас. У нас внутри – Тайна. <...> Тому, кто полюбил Безмерность, кто призван Ею, надо добиться Ее взаимности. Первый шаг к этому – отталкивание от прежних взаимностей с миром, с вещами, разрушение прежних границ. <...> И через эту полную разъятость, полную дисгармонию пробиться к гармонии высшей, космической, к чувству единства со всем миром, чувству Всеселости» [11, с. 162–163].

Духовность и творчество

Обретая чувство единства со всем миром, чувство высшей, космической гармонии, душа обретает тем самым способность к расширению и углублению этого мира, к созданию «того, чего не было ранее», иными словами, способность к **творчеству**.

Само понятие творчества является весьма емким и многозначным. Представляет интерес определение этого понятия у З.А. Миркиной: «Творчество не есть придумывание, изобретение чего-то нового, что возникает, имеет начало – и будет иметь конец. Творчество (истинное) есть проявление вечного, проявление, т.е. делание тайного явным... <...> Есть тайна творчества. Творчество – это таинство» [9, с. 31].

Провозглашая в своих поздних трудах идею нового человека, новой духовности, новой этики, Бердяев подчеркивает, что «новая этика нового человека будет прежде всего этикой творчества» [3, с. 320].

Говоря о специфике бердяевской концепции творчества, нельзя не отметить его принципиального разделения (и даже противопоставления) между собственно творческим актом, который он трактовал как первичный, внутренний акт, и его конечным результатом, т.е. продуктом. Специфика его понимания творчества выражена в следующих словах: «Повторяю, что под творчеством я *все время* понимаю *не создание культурных продуктов*, а потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию» [6, с. 154]. Кудаев подчеркивает, что, с точки зрения Бердяева, цennыми и подлинными являются лишь «внутренние» творческие ак-

ты, когда человек «как бы стоит перед лицом Божиим» и еще не занят «реализацией в мире и для людей» [1, с. 118]. Эти внутренние творческие акты выражаются, как замечает Кудаев, в особом эмоционально-психологическом состоянии художника-творца, «в состоянии озарения, потрясения, подъема, творческого экстаза, которые, с его (Бердяева. – И.Р.) точки зрения, только и позволяют человеку “прорваться за пределы” этого материального мира, мира необходимости и объективации, несвободы и вражды к тому высшему божественному миру свободы...» [6, с. 154]. Иными словами, творчество представляло для Бердяева прежде всего как прорыв за пределы «мира сего», как трансцендирование. Творчество означает для Бердяева «переход души в иной план бытия» [1, с. 121], являясь не столько оформлением в коначном творческом продукте, сколько «раскрытием бесконечного», «полетом в бесконечность», трансцендированием. Как подчеркивает Кудаев, подлинной целью творчества, согласно Бердяеву, является созидание иного бытия, новой жизни. Но в том-то и состоит трагедия творчества, что цель его оказывается недостижимой, ибо вместо «новой жизни» создаются лишь «продукты творчества», продукты культуры, «материальные аналоги». «Но это и означает, что подлинная цель творчества не только не достигается, но и не может быть достигнута в этом мире. И это, пожалуй, самая “роковая неудача” человеческого творчества, которая звучит как последний финальный аккорд всей творческой трагедии художника» [6, с. 155]. Но творческую трагедию, согласно Бердяеву, осознает и понимает как таковую далеко не каждый занимающийся творчеством человек. Только на самых «высших ступенях» творческой жизни и раскрывается та «непроходимая бездна», «отделяющая подлинные цели истинного творчества от творимой культуры, их несоизмеримость и неразрешимый трагический конфликт, который, кстати, и порождает, в конце концов, ту неистребимую жажду подлинного творчества, результатом которого могло бы стать реальное, онтологическое, а не только культурно-символическое, преображение мира, жажду творчества “новой земли и нового неба”. И в этом смысле трагедия оказывалась очень важным внутренним побудительным мотивом – и спасительным средством, – выводящим творчество на новый, более высокий уровень развития, который сам автор видел в теургии...» [там же, с. 156]. Трагедия творчества, замечает Кудаев, ссылаясь на слова Бердяева, уходит своими корнями в глубоко трагическую природу человека.

Концепция трансцендентального человека у Н.А. Бердяева

Рассматривая бердяевскую концепцию творчества, невозможно обойти вниманием понятие ***трансцендентального человека***. Именно в этом понятии концентрируется представление Бердяева о человеке как существе духовном. В отличие от человека эмпирического, трансцендентальный человек несводим к физическому миру и не может быть объясним из него. Для характеристики этого образа человека Бердяев применял также следующие эпитеты: «внутренний», «духовный», «небесный», «божественный», «творческий», «экзистенциальный». Кроме того, как утверждал Бердяев, «он есть свобода». Как замечает Кудаев, только благодаря трансцендентальному человеку стали возможны и Божественное откровение, и постижение истины, и вера, и благодать, «и продвижение человека по пути его очеловечивания, т.е. становление его собственно Человеком. Одним словом, если подытожить все возможности трансцендентального человека, то можно сказать, что его существование является необходимой предпосылкой и одновременно важнейшим условием возможности собственно духовного опыта человека, как бы *a priori* этого опыта, без которого нет и самого человека» [6, с. 149]. Таким образом, бытие трансцендентального человека оказывается необходимым условием возможности творческих потенций человека. Именно в силу перечисленных качеств, подчеркивает Кудаев, «трансцендентальный человек обладает такими возможностями, которые земной, социально-природный человек не может иметь по определению. И хотя этот внутренний человек, говоря словами автора, из другого – высшего – мира, мира “свободы”, однако он не закрыт для земного мира и происходящих в нем процессов. Более того, именно благодаря его существованию только и возможно было все то великое, что создано человеком в истории, когда он преодолевал себя и возвышался над собой как исключительно природным существом» [там же, с. 148].

Концепция творчества у В.И. Самохваловой

Итак, дух есть начало, общее для человека и Бога. А главный импульс духовности – это творчество. «Человеку как разумной и сознательной форме жизни дана возможность творчества – по образу и подобию Бога, но оно должно совершаться *в согласии* с данными Им че-
22

ловеку образцами – своего рода “алгоритмами” и “парадигмами” – и осуществляться на *его, человеческом*, уровне бытия. Так, Бог создал мир, человек же – создал культуру как *свой* человеческий мир, мир человеческих ценностей и смыслов...» [20, с. 24]. Как замечает В.И. Самохвалова, именно творчество поднимает человека к вершинам духа и само, по сути, является диалогом с Высшим началом. Как известно, В.С. Соловьёв рассматривал состояние творческого вдохновения как ощущение присутствия мистической связи с Высшим началом, когда человек в некотором смысле уподобляется Богу. Создание культуры, как подчеркивает В.И. Самохвалова, есть результат человеческого стремления преодолеть свою пространственную и временную ограниченность, оно стало зримой победой «над бесконечностью пространства и невообразимой неизмеримостью времени» [там же, с. 145]. «Являясь существом, которое онтологически несоизмеримо с пространством и временем Вселенной, будучи слаб и смертен плотью, человек в культуре силой своего духа создал формы и способ утверждения своего бытия» [там же]. Итак, осознание человеком своего положения в огромном и бескрайнем пространстве Вселенной, а также понимание своей конечной и смертной природы, страх уйти навсегда и бесследно раствориться в вечности заставляют человека создавать «вторую природу», материальную цивилизацию. Однако, подчеркивает В.И. Самохвалова, когда человек открывает в себе свою истинную, духовную природу, он начинает чувствовать свою причастность к бесконечному и бессмертному духу. «Это сознание помогает ему победить страх смерти, и эта победа его духа и рождает человеческую культуру, запечатлеваящую его мужество, его порыв к истине, добру, красоте, своим бескорыстием бросающий вызов небытию» [там же]. Таким образом, именно в культуре реализуется творческая сущность человека. Культура символизирует направленность, устремленность человеческого бытия к совершенству. Весь мир культуры есть воплощение духовных сил человечества в лице его отдельных представителей. Недаром П.А. Флоренский называл человеческую душу ареной борьбы между хаосом как мировым беспорядком и культурой, которая не только противостоит хаосу, но и «образует общий ряд с антиэнтропией (эктропией) и гармонией, которая, в свою очередь, противоположна частичности, фрагментарности, выступающим следствием разлада и распада духовной жизни, т.е. греха» [там же, с. 146]. Именно в культуре формируются представления об идеале человека, но «неза-

висимо от всех других представлений об идеале неизменной его характеристикой выступает *творческая способность*, основанная на владении наследуемой культурной традицией, умении приобщиться к ней и представленному в ней культурному богатству человечества» [20, с. 148].

Но, как известно и как было упомянуто выше, культурное и духовное богатство человечества поконится на «трех китах» – Истине, Добре и Красоте, единство и гармонию которых венчает Любовь как высшая ценность духовной жизни.

Г.С. Померанц о красоте и ее месте в душе человека

Что касается красоты, то, как полагает Г.С. Померанц, «всякая не совсем растоптанная душа содержит в себе некий *высший образ*. Когда красота расправляет душу, высший образ расправляется вместе с ней. <...> Без непосредственного восприятия красоты, разлитой в мире духа, веющего повсюду, а не только в церкви, – высший образ мертвееет, становится буквой, книгой, кумиром. Но и обратно, без высшего образа, без стержня, направляющего наше созерцание Бога, разлитого в природе и в людях, человеческой душе слишком *трудно сбыться*, слишком легко запутаться в блужданиях и не только не сбыться, а совсем сбиться» [18, с. 31].

Что понимает Г.С. Померанц под «высшим образом»? По-видимому, речь идет об идеале духовности, который может служить ориентиром и критерием подлинной духовности, дающим возможность избежать подмены. Вспомним слова Бердяева о том, что духовная «качественность» человека определяется сочетанием свободы и **благодати**. Для благодати открыт каждый человек. «В отдельную минуту каждый может становиться ближе ей или дальше, иногда даже чувствует это, но по природе *все* люди, и умные, и глупые, и способные парить в поднебесье, и умеющие только вскакивать на забор, – одинаково открыты Святому Духу, который веет, где хочет, и не заботится, дуб он нагибает или травинку. Конечно, действие благодати в сильном существе будет сильнее – но ведь это опять-таки наш профанический счет, наше человеческое ухо, которое шум дуба слышит лучше, чем шорох травы» [там же, с. 67].

И снова о благодати

Иеромонах Оптинский Василий (в миру – Игорь Росляков), погибший мученической смертью в пасхальное утро 1993 г., в своих дневниках называл сердце, лишенное благодати, «обнищавшим». «Укрепить свое сердце, наполнить его благодатью и одолеть, подчинить тело сердечным стремлениям и намерениям – вот задача. Поставить сердце во главу, сделать его владыкою своего существа и отдать его в подчинение Христу за ту милость и ту благодать, которою Господь и укрепил и обновил это сердце» [23, с. 204]. И далее: «Благодать невидима, недомыслима, непостижима. Узнаем о ней только по действию, которое она производит в уме и в душе, по плодам ее: “Плод же Духа, – говорит Апостол, – есть любовь, мир, долготерпение, кротость, вера...”

Все это не наше – но дело благодати. Если будем видеть постоянно, что это не наше, то удержим благодать. А если что-то присвоим себе, то все потеряем» [там же, с. 208].

Итак, Божья благодать привносит в человеческую душу такое умиротворение и ощущение счастья, которые также обозначаются как благодать (в данном случае этот термин употребляется уже не в религиозном, а в светском значении). Но если человек утрачивает способность испытывать умиротворение, счастье и чувство любви к окружающему миру и другим людям, он может уже звать на помощь и говорить о богооставленности.

Богооставленность, или Кризис духовности

Говоря о «терзающих душу муках богооставленности» Г.С. Померанц подчеркивает, что богооставленность выражается в утрате духа творчества. «А если душа закрыта для него и даже тоски о нем не чувствует, остается жажда наживы. Наживы денег, дающих власть. Наживы власти, дающей деньги. Или, на худой конец, – недолгий чувственный восторг, водка, героин и смерть» [19, с. 117].

О трагедии человека, одержимого страстями, пишет Н.А. Бердяев: «Самое ужасное в человеческой жизни – это автономия и изоляция разных сфер душевной жизни, отрыв от центра, подчиняющего высшему смыслу, и образование изолированных миров. <...> ...ужасно образование... автономных и изолированных душевных миров, напр.

мира властолюбия и честолюбия, или мира наживы и обогащения, или мира ненависти. Человек, одержимый страстью, образовавший свой автономный мир, сам страдает и причиняет страдания другим. Изолированная, неодухотворенная страсть вызывает бесконечное, невыносимое алчание. Она порождается разрывом с духовным центром человека и разрывом самого центра с первоисточником всякой жизни в мире, т.е. в конце концов все сводится к разрыву богочеловечности» [3, с. 294–295]. Разрыв богочеловеческой связи приводит к страшной разобщенности между людьми и даже вражде, как уверяет Бердяев, поскольку лишь на основе этой (богочеловеческой) связи возможно подлинное единение людей. «Мучительность и драматизм человеческого существования в значительной степени зависят от закрытости людей друг для друга, от слабости той синтезирующей духовности, которая ведет к внутреннему единству и единению человека с человеком» [там же, с. 313]. Человек, по словам Бердяева, более нуждается в психосинтезе, чем в психоанализе, который сам по себе «может привести к разложению и распаду личности» [там же, с. 324].

Как уже было упомянуто, современную эпоху Бердяев называл эпохой богооставленности, утраты подлинной духовности, мечтал о возможности новой духовности, духовности богочеловеческой. «Творчество, свобода, любовь будут более всего характеризовать новую духовность. Она должна ответить на муку мира, на непереносимые страдания человека. Старая духовность сейчас не дает ответа. Но перед излияниями света неизбежно сгущение тьмы. Перед новым напряжением духовности возможно видимое ослабление духовности. <...> Ожидание новой духовности есть ожидание нового откровения Св. Духа в человеке и через человека» [3, с. 325–326].

Богооставленность и «звездный ужас»

Обращаясь к содержанию стихотворения Н. Гумилёва «звездный ужас», Г.С. Померанц пишет о невозможности представить себе бесконечность пространства и времени. Попытка измерить и постичь бесконечность, заглянуть в бездну для эмпирического человека может обернуться ощущением ужаса, страха, потерянности и неприкаянности. Но страх бездны можно побороть. «Только огонь в груди гасит ужас бездны, бездны пространства, где тонет все земное, бездны смерти, бездны слепой судьбы, бездны человеческой неблагодарности

и несправедливости» [17, с. 546]. Озаренная внутренним огнем, пишет Померанц, бездна становится твоим собственным великим океаном, «и ты растворяешься в нем. Чужое становится своим, родным, и твое собственное лицо – лицом мира, лицом того, что только что казалось бездной, раскрывшей свою пасть» [там же].

Но противостоять страху перед бездной человек способен именно в силу того, что он есть, по словам Бердяева, живое противоречие, со-вмещение конечного и бесконечного. «Человек и очень ограничен и бесконечен, и мало вместителен, и может вместить вселенную» [3, с. 313]. Иными словами, именно таящийся в эмпирическом человеке человек «трансцендентальный» (о чем упоминалось выше) и обеспечивает ему эту загадочную способность превосходить свои, казалось бы, весьма ограниченные способности и возможности и «прыгать выше головы». Именно эта таинственная и загадочная двойственная природа человека делает его «подданным двух миров», вызывает в его душе постоянную неудовлетворенность конечным, эмпирическим, окружающим его миром и устремленность к бесконечному, «тоску по трансцендентному», как сказал бы В.И. Красиков. Р.М. Перельштейн в своем эссе отмечает: «Нет таких слов, которыми можно было бы выразить окончательно сокровенную тайну мира, и нет такого языка, на котором можно было бы с последней точностью описать Того, Кто стоит за этой тайной. Но есть глубина, на которой тайна открывается нам, причем, открывается не сразу. Об этой глубине и на этой глубине говорят пророки. Через них мы узнаем и будем узнавать что-то новое о нашем сердце, которому *нет предела*. Границу имеет только внешняя оболочка человека, связанная с принадлежностью к той или иной социальной общности, национальности, к тому или иному вероисповеданию. Сердцевина же нашего существа распахнута в беспредельность» [16, с. 405].

Этим словам вторят слова З. Миркиной, которая, ссылаясь на архиепископа Рамзая, замечает: «Да, душа – это бездна, заполнить которую может только Бог!.. И настоящая полнота жизни приходит только тогда, когда душа заполняется Богом. Хотя отгородиться от Него гораздо легче, чем открыться Ему. Защититься от него – это защититься от Бесконечности. Бесконечность в тебе самом. И защититься от нее – значит защититься от себя, от бесконечной жизни. А это значит, в конце концов, – омертветь» [14, с. 322].

О преодолении кризиса духовности и духовном здоровье общества

О кризисе духовности и утрате нравственных ориентиров в обществе пишут многие исследователи, отмечая парадоксальность ситуации в том, что этот кризис возникает и развивается на фоне резкого улучшения условий жизни людей. Полагаю, что в этом нет ничего парадоксального. Также считаю ошибочным выводить кризис духовности из экологического кризиса, поскольку, на мой взгляд, соотношение прямо противоположное. А именно: кризис духовности порождает кризисные явления во всех областях жизни общества. Это приводит к утрате подлинно религиозного чувства, девальвации абсолютных ценностей, потере авторитетов, дезорганизации жизни и утрате смыслоложественных ориентиров. Именно он порождает и экологический кризис, и падение нравственности. Как отмечает Р. Перельштейн в своей заметке памяти Г.С. Померанца, «за раскрепощением души от моральных норм... Померанц видит куда как большую опасность – потерю чувства духовной иерархии» [16, с. 401].

С проблемой преодоления кризиса духовности неразрывно связано представление о *духовном здоровье* человека и общества, о способах его поддержания и укрепления. Духовное здоровье человека невозможно без разумного и гармонического взаимодействия души и тела. Об этом пишет Жеребилов: «...подавляющее большинство людей находится на той стадии отчуждения сознания, когда подсистема “тело” уже не может безраздельно управлять организмом, а подсистема “душа” еще не в силах делать это. Вот и получается, что система индивида раздирается противоречиями. В этом же кроется причина провала многочисленных утопий. Потому что, восприняв умом какую-либо благую идею, человек просто не в силах был следовать ей до конца, ибо тело требовало свое, подавляло волю ума. Для таких людей можно было бы предложить более умеренный подъем, позволяющий избежать как падения в пропасть скотоподобия, так и головокружения от бездны отчуждения. Другими словами, речь идет о необходимости поиска того “золотого сечения”, которое обеспечит оптимальное соотношение между духовными и биологическими потребностями и позволит мудрому и правильному индивидуальному сознанию руководить организмом индивида, согласуя в нем и через него потребности низших уровней самоорганизации с требованиями высших уровней» [4, с. 72].

О проблеме духовного здоровья общества как глобальной цивилизационной проблеме пишет в своей монографии Л.В. Скворцов, отмечая, что проблема критерия духовного здоровья и его отличия от духовного заболевания приобретает все более актуальное значение. «Это – проблема истины духовной перспективы человечества как условия его самосохранения» [21, с. 365].

Список литературы

1. *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // *Бердяев Н.А. О назначении человека.* – М.: Республика, 1993. – С. 20–252.
2. *Бердяев Н.А.* Самопознание. Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. – 400 с.
3. *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // *Бердяев Н.А. О назначении человека.* – М.: Республика, 1993. – С. 254–367.
4. *Жеребилов Г.Ю.* Оправдание человека. Путь стяжания богоподобия // Полигнозис. – М., 1998. – № 2. – С. 61–73.
5. *Красиков В.И.* Н.А. Бердяев: тоска по трансцендентному // *Красиков В.И. Конструирование онтологий. Эфемериды.* – М.: Водолей: Publishers, 2007. – С. 295–301.
6. *Кудаев А.Е.* Антропологические основы концепции трагедии творчества в эстетике Н.А. Бердяева // Полигнозис. – М., 2010. – № 4. – С. 147–162.
7. *Маслихин А.В.* Человечность – функция нравственного бытия // Проблема человека: Мультидисциплинарный подход: Сб. тезисов конференции. – М.: ЗАО «ОЛИТА», 1998. – С. 10–13.
8. Трагедия в деревне Мочалово // Мир новостей. – М., 2019. – 29.05.
9. *Миркина З.А.* Истина и ее двойники // *Миркина З.А. Избранные эссе. Пушкин. Достоевский. Цветаева.* – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 10–62. – (Серия «Humanitas»).
10. *Миркина З.А.* О том, что не утекает // *Померанц Г.С., Миркина З.А. В тени Вавилонской башни.* – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 223–365. – (Серия «Humanitas»).
11. *Миркина З.А.* Огонь и пепел (духовный путь Марины Цветаевой) // *Миркина З.А. Невидимый собор.* – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 98–250. – (Серия «Humanitas»).
12. *Миркина З.А.* По образу и подобию // *Померанц Г.С., Миркина З.А. Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов).* – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 331–336. – (Серия «Humanitas»).
13. *Миркина З.А.* Свобода внутренняя // *Померанц Г.С., Миркина З.А. Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов).* – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 414–415. – (Серия «Humanitas»).

14. Миркина З.А. Смысъл красоты // Померанц Г.С., Миркина З.А. Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 313–322. – (Серия «Humanitas»).
15. Нижников С.А. Духовное познание // Культурология. XX век: энциклопедия / гл. ред. С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга: Алетейя, 1998. – Т. 1. – С. 181–183.
16. Перельштейн Р.М. На глубине бытия // Померанц Г.С. Дороги духа и зигзаги истории. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 398–413. – (Серия «Российские Пропилеи»).
17. Померанц Г.С. Выход из транса. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 592 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
18. Померанц Г.С. Сны земли. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 464 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
19. Померанц Г.С. Творчество и нажива // Померанц Г.С., Миркина З.А. Спор цивилизаций и диалог культур. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 116–119. – (Серия «Humanitas»).
20. Самохвалова В.И. Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека. Научное издание. – М.: РУДН, 2007. – 538 с.
21. Скворцов Л.В. Цивилизационные размышления: концепции и категории постцивилизационной эволюции. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 384 с. – (Серия «Humanitas»).
22. Тареев М.М. Избранное. Философия жизни. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 400 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
23. «Хотим или нет, но величит нас Бог...». Дневники, духовные беседы, стихи иеромонаха Василия (Рослякова). – М.: Параклит, 2002. – 239 с.
24. Черный Ю.Ю. Философия пола и любви Н.А. Бердяева. – М.: Наука, 2004. – 132 с.
25. Эпштейн М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с. – (Серия «Humanitas»).

References

1. Berdyaev N.A. O naznachenii cheloveka. Opyt paradoksal'noj etiki // Berdyaev N.A. O naznachenii cheloveka. – M.: Respublika, 1993. – S. 20–252.
2. Berdyaev N.A. Samopoznanie. Sochineniya. – M.: EKSMO-Press; Har'kov: Folio, 1999. – 400 s.
3. Berdyaev N.A. Ekzistencial'naya dialektika bozhestvennogo i chelovecheskogo // Berdyaev N.A. O naznachenii cheloveka. – M.: Respublika, 1993. – S. 254–367.
4. Zherebilov G.Yu. Opravdanie cheloveka. Put' styazhaniya bogopodobiya // Polignozis. – M., 1998. – N 2. – S. 61–73.
5. Krasikov V.I.N.A. Berdyaev: toska po transcendentnomu // Krasikov V.I. Konstruirovaniye ontologij. Efemeridy. – M.: Vodolej: Publishers, 2007. – S. 295–301.
6. Kudaev A.E. Antropologicheskie osnovy koncepcii tragedii tvorchestva v estetike N.A. Berdyaeva // Polignozis. – M., 2010. – N 4. – S. 147–162.

7. *Maslihin A.V.* Chelovechnost' – funkciya nравstvennogo bytiya // Problema cheloveka: Multidisciplinarnyj podhod: Sb. Tezisov konferencii. – M.: ZAO «OLITA», 1998. – S. 10–13.
8. Tragedia v derevne Mochalovo // Mir novostej. – M., 2019. – 29.05.
9. *Mirkina Z.A.* Istina i ee dvojniki // *Mirkina Z.A.* Izbrannye esse. Pushkin. Dostoevskij. Cvetaeva. – 2-e izd. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017. – S. 10–62. – (Seriya «Humanitas»).
10. *Mirkina Z.A.* O tom, chto ne utekaet // *Pomeranc G.S.*, *Mirkina Z.A.* V teni Vavilonskoj bashni. – M.: ROSSPEN, 2004. – S. 223–365. – (Seriya «Humanitas»).
11. *Mirkina Z.A.* Ogon' ipepel (duhovnyj put' Mariny Cvetaevoj) // *Mirkina Z.A.* Nevidimyj sobor. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2013. – S. 98–250. – (Seriya «Humanitas»).
12. *Mirkina Z.A.* Po obrazu i podobiyu // *Pomeranc G.S.*, *Mirkina Z.A.* Spor civilizacij i dialog kul'tur (Lekcii i stat'i nulevyh godov). – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2014. – S. 331–336. – (Seriya «Humanitas»).
13. *Mirkina Z.A.* Svoboda vnutrennyaya // *Pomeranc G.S.*, *Mirkina Z.A.* Spor civilizacij i dialog kul'tur (Lekcii i stat'i nulevyh godov). – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2014. – S. 414–415. – (Seriya «Humanitas»).
14. *Mirkina Z.A.* Smysl krasoty // *Pomeranc G.S.*, *Mirkina Z.A.* Spor civilizacij i dialog kul'tur (Lekcii istat'i nulevyh godov). – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2014. – S. 313–322. – (Seriya «Humanitas»).
15. *Nizhnikov S.A.* Duhovnoe poznanie // Kul'turologiya. XX vek: Enciklopediya / Gl. red. S. Ya. Levit. – T. 1. – SPb.: Universitetskaya kniga: Aletejja, 1998. – S. 181–183.
16. *Pereleshtejn R.M.* Na glubine bytiya // *Pomeranc G.S.* Dorogi duha i zigzag istorii. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2013. – S. 398–413. – (Seriya «Rossijskie Propilei»).
17. *Pomeranc G.S.* Vyhod iz transa. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017. – 592 s. – (Seriya «Rossijskie Propilei»).
18. *Pomeranc G.S.* Sny zemli. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2013. – 464 s. – (Seriya «Rossijskie Propilei»).
19. *Pomeranc G.S.* Tvorchestvo i nazhiva // *Pomeranc G.S.*, *Mirkina Z.A.* Spor civilizacij i dialog kul'tur. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2014. – S. 116–119. – (Seriya «Humanitas»).
20. *Samohvalova V.I.* Tvorchestvo: bozhestvennyj dar; kosmicheskij princip; rodovaya identichnost' cheloveka. Nauchnoe zdanie. – M.: RUDN, 2007. – 538 s.
21. *Skvorcov L.V.* Civilizacionnye razmyshleniya: koncepcii i kategorii postcivilizacionnoj evolyuции. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2016. – 384 s. – (Seriya «Humanitas»).
22. *Tareev M.M.* Izbrannoe. Filosofiya zhizni. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2019. – 400 s. – (Seriya «Rossijskie Propilei»).
23. «Hotimi li net, no velichit nas Bog...». Dnevники, duhovnye besedy, stihii ero-monaha Vasiliya (Roslyakova). – M.: Paraklit, 2002. – 239 s.
24. *Chernyj Yu.Yu.* Filosofiya pola i lyubvi N.A. Berdyaeva. – M.: Nauka, 2004. – 132 s.
25. *Epshtejn M.N.* Ot znaniya – k tvorchestvu. Kak gumanitarnye nauki mogut izmenyat' mir. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2016. – 480 s. – (Seriya «Humanitas»).

УДК 7.038.6
DOI 10.31249/hoc/2019.04.02

Гальцева Р.А.[©]

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Автор предлагает объективные критерии, по которым можно кардинально решить, происходит ли ныне, уже в поставангарде, передача «продуктивного» зерна от предыдущего этапа искусства к последующему.

Ключевые слова: преемственность в культуре; искусство; суть творчества; классика; Дж. Поллок.

*Galtseva R.A.
At the crossroads of cultures*

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The author proposes objective criteria, which can fundamentally solve, whether now, in post vanguard transmission «productive» wheat from the previous stage to the subsequent art.

Keywords: continuity in culture; art; the essence of creativity; classics; J. Pollock.

Все в мире движется, мир историчен. За свою долгую историю человечество, как известно, переживало разные культурные формации, но каким образом возможны их сочетания, смена или противоборство – вопрос, к которому не сразу и подступишься.

В самом деле, благодаря чему при таком многообразии культурных тенденций может происходить, говоря попросту, развитие, а конкретно – передача «продуктивного», плодотворного зерна от предыдущего этапа к последующему, или, напротив, – деградация, отступление или прямой разрыв с предыдущим? Каким критерием оценивать это движение? Ибо то, что для одного аксиолога достижение, для другого – распад, исключающий всякую позитивную преемственность.

Так можно ли считать (возьмем яркий пример) Октябрьский переворот 1917 г. в России, провозгласивший и предпринявший полную смену всех сфер ее бытия вплоть до их уничтожения, продолжением органической русской истории?

То же относится и ко всякой иной сфере жизни и деятельности, в том числе в любой творческой области.

Выдающийся культурфилософ и историк искусства Владимир Вейдле считал, что легче всего разобраться в этом вопросе на материале художественного творчества; словом, когда именно новаторство можно считать эволюцией, продолжением традиции (каковая есть, по слову С.С. Аверинцева, не сохранение пепла, а передача огня), независимо от хронологического места этой новации в истории культуры.

Сам Вейдле, сосредоточенный на специфике художественных стилей, связал роковой перелом с появлением романтизма, который, пишет он, как раз и знаменует собой изменение «самой основы художественного творчества»¹. Парадокс в том, что стиль романтизма, по утверждению критика, состоит как раз в отсутствии у него всякого стиля. Однако из дальнейшего рассуждения будет ясно, что критик слишком поспешно вычеркнул романтизм из русла традиционного художественного творчества, не прибегнув в этом случае к твердым критериям, позволяющим судить, остается ли романтизм в пределах преемственности искусства или означает действительный разрыв с ней. Чтобы считать романтическую традицию, действительно, вы-

¹ Вейдле В. Умирание искусства // Эон. – М.: ИНИОН РАН, 1988. – Вып. 4. – С. 21.

павшей из лона искусства в целом, надо обратиться к сущностным свойствам искусства как такового.

На самом деле этот раскол в истории искусства происходит позже, вместе с появлением радикальных творцов, которые осознанно бросили вызов культурному миру, прочертив «красную линию» между собой и всей предшествующей традицией.

Так «авангард» недаром с гордостью объявил себя передовым отрядом в искусстве, намеренным произвести революционный переворот в общественной жизни; а весь постмодернизм, культтивирующий прямое шокирующее новаторство, по сути, поставил своей задачей возведение Вавилонской башни из все выше громоздящихся обломков жизненного мира.

Рискнем предложить объективные критерии, по которым можно кардинально решить, происходит ли ныне, уже в поставангарде, передача «продуктивного» зерна от предыдущего этапа искусства к следующему.

* * *

Если разительный контраст и даже антагонизм между искусством прошлого и нынешним мейнстримом не заставляет его знаменосцев и пропагандистов задуматься, то попробуем сами найти ответ на вопрос: **что** есть искусство и, соответственно, чем оно не является.

У авторитетного источника, т.е. у представителей классической философии, можно найти свод сущностных признаков художественного творчества, без которых оно не существует, а следовательно, не может быть никакой передачи плодотворного зерна от старого к новому.

Естественно обратиться прежде всего к «старику Иммануилу Канту». Его дефиниция искусства изумляет не только глубиной содержания, но и остроумием формы в определении красоты. Его теория вобрала в себя Аристотеля и Платона и затем привлекла мысль Гегеля и последующей философской традиции.

Искусство, сказано у немецкого философа, есть *творчество прекрасных предметов*, притом что *прекрасное – это целесообразное без цели, подобно созданию природы, доставляющему наслаждение своей эстетической самодостаточностью*. Образы поэзии, подчеркивал Кант, не предназначены для уяснения предмета, но должны оживлять воображение, должны обладать свойствами жизни. Впоследствии у

Аполлона Григорьева это становится любимой мыслью: произведение искусства должно быть всегда «живорожденным».

Однако взглянем на прославленные, шумные имена модернизма и постмодернизма – авангардизма, кубизма, сюрреализма, конструктивизма и др. – Пикассо, Сальвадора Дали, Энди Уорхола, Дж. Поллока; теперь вот – возник «панический реализм», шедевры которого предназначены к тому, чтобы бежать от них прочь. Можно ли принять их творения за живорожденные, доставляющие наслаждение... нет, в лучшем случае – вызывающие удивление, а обычно тяжкую душевную смуту, ибо они появились на свет с задачей поражать и потрясать.

Быть может, автором наиболее радикальных по способу исполнения авангардных опусов надо считать Дж. Поллока. Не имея никаких данных художника, даже рисовальщика, как свидетельствует американский культурфилософ Дж. Собран, пережив ряд неудач в живописных жанрах, он «сумел ошеломить» и «заслужить грандиозную репутацию», заполнив незанятую «в искусстве» нишу», «придумав нечто крутое»: метод «набрызгивания» красок на холст, или «живопись действием»¹, или, что то же, «абстрактный экспрессионизм». Свой метод работы Поллок описывал так: «Могу ходить вокруг холста с четырех сторон и размахивать над ним кистью с краской, словно волшебной палочкой», заменившей этому творцу обычные инструменты художника: мольберт и палитру. Один из характерных здравых отзывов о творчестве Дж. Поллока дал художник М. Кожин: Поллок – «это даже не-живопись, это анти-живопись: это – издевательство над самим принципом создания живописных изображений. Чтобы делать подобные “творения”, не нужно ни мастерства, ни таланта, ни труда <...> вообще, даже человеком быть не обязательно. Дайте шимпанзе кисть и баночку с краской, покажите, как этим пользоваться – и через полчаса получите дюжину шедевров абстрактного экспрессионизма»². Создавая спонтанно, бессознательно, не организованно ни мышлением, ни чувством подобия артефактов, «художник действия» превращает сам акт творения в «хэппенинг». По признанию автора «метода набрасывания», жест на полотне был жестом освобождения от полити-

¹Собран Дж. «Поддельный Поллок?» // Эон. – М.: ИНИОН РАН, 2008. – Вып. 8. – С. 169–170.

²Живопись без границ. Обсуждения: Джексон Полок: новая мифология, абстрактный экспрессионизм. – Режим доступа: https://vk.com/topic-1737673_26837613

ческих, эстетических, моральных элементов. Откровение дорогое стоит! (Случалось, правда, что творец изменял своей передовой методе и обращался к обычным способам живописания.)

Чем же очаровал этот авангардист американскую, а затем и более широкую, мировую интеллигентскую среду, если не природным свойством красок – их экспрессивностью, способностью самих по себе впечатлять взор? Пестрый ковер набрызганых капель может, как небо салюта, вызвать радостное оживление (а может ввести и в недоумение). Однако произведен эффект не только этой формой красочности, но также, подчеркнем снова, вызывающим радикализмом, ставшим столь привлекательным в наше левое время.

Между тем краски с их свойствами воздействия уже есть продукт Творчества, но – не наших рук. «Живописец действия» только использует их природную красоту, выдавая ее за собственное достижение.

В мире новейших артефактов не только нет красоты, но в их карикатурных изображениях предметного мира и человеческого расчлененного тела, в их искаженных образах торжествует уродство, и вместо наслаждения, радости они источают злорадство. Разве можно этот искореженный мир любить!

Однако, когда истинный художник посвящает свое полотно страшным событиям, к примеру, как Карл Брюллов, автор «Последнего дня Помпеи», то это трагическое зрелище оставляет, тем не менее, благодаря совершенству художественного изображения, т.е. прекрасному, – чувство наслаждения им. По Достоевскому, «художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса¹. И еще, по нашему мнению, явленная красота есть свидетельство того, что в мире она живет, и, следовательно, образ его прекрасен и полон смысла.

Теоретический фундамент предоставлен авангардистским течениям новой формулой художественности, которую выдвинул итальянский культуролог Б. Кроче, совершивший, по сути, переворот в самой философии искусства. На место классического представления о *красоте* как сущности художественного творчества он поставил *выразительность* как таковую. Но выразительность бывает разная – в зави-

¹Достоевский Ф.М. Подросток. Часть 3. Глава 13 // Викитека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-fedor-dostoevskiy/23262-podrostok-fedor-dostoevskiy/read/page-46.html>

симости от того, на что направлена ее энергия: служить прекрасному или безобразному.

Выразительность – не новость, она лишь способность мастерства, а не суть искусства.

Онтология красоты (поборником которой выступил в середине XIX в. наш национальный философ Вл. Соловьёв), лежащая в основе классического искусства, потому и породила мировые шедевры, что она передавалась с предельной *выразительностью*.

* * *

Как мы помним, авангардизм был вызовом не только культуре, но и обществу, социальному порядку вещей (недаром «авангард» присвоил себе такое революционное наименование и решительно отмежевался от всего предшествующего культурного наследства).

Но время шло, и несмотря на неустанную пропаганду левых «попутчиков», публика поначалу на это не поддавалась, предпочитая известное новоявленному (хотя, вообще-то, капля камень точит, и постепенно внимание ее удалось привлечь). Но далее левому искусству пришлось изменить вектор: от размежевания разноприродных культурных явлений к их объединению, выстраиванию в одну линию, на которой прогрессивный акционизм выдвигает себя теперь в качестве высшего этапа развития искусства. Как заметил некогда литературовед П.В. Палиевский, высмеявший эту сдачу позиций: «новаторы», не покидая своей идейной платформы, ненароком, «методом присоединения» встраиваются в респектабельную шеренгу: Шекспир, Гёте, Пушкин, Кафка, Джойс и т.п.

(Впоследствии из такого смешения и вырос постмодернизм, для которого «новое» – это произвольный коллаж из элементов старого.) В середине 30-х годов прошлого века с легкой руки отечественного искусствоведа Павла Муратова наши зарубежные культурфилософы и искусствоведы, размышлявшие над феноменом искусства нового типа, дали ему бескомпромиссную дефиницию «антиискусства», не оставшуюся забытой.

Не будем обращаться к известным откровениям и девизам хотя бы такой заглавной фигуры кубизма, как Пабло Пикассо, провозгласившего в разных формулировках свое деструктивное кредо: цель художника – глобальное разрушение. Приведем менее экзальтированное (и,

значит, более обдуманное) высказывание по поводу отношения между, скажем условно, «архаистами» и «новаторами» в научной сфере, принадлежащее постструктуралисту Ролану Барту. Оно универсально, на место науки можно подставить любую область творческой деятельности, включая, естественно, и художественную: «Собственно научным является то, что разрушает науку»¹. Автор, цитирующий это место, филолог В.И. Тюпа, продолжает тему Р. Барта и в то же время раскрывает глубинную неправоту его формулы: «Конечно, физика Галилея вытеснила физику Аристотеля, а физика Эйнштейна заместила собой физику Ньютона. Однако в этих процессах не было разрушения – было переосмысление достигнутого и продвижение вглубь познаваемого»².

Итак, в истории искусства и культуры в целом на авангардном этапе произошел разрыв, когда творец отказался от своей вековой мировоззренческой ориентации, взяв на себя революционно-социальные функции и став наступательно секулярным.

Нетрудно уяснить, что, исходя из творческой продукции, а также из исповедуемых идеальных принципов, глубинный корень различий каждого из полярных направлений в искусстве упирается в антагонизм их *миросозерцаний*. Одно видит прекрасный, божественный образ мира и верит в его смысл, другое – потеряло чувство красоты космоса и представляет мир бессмысленным и абсурдным, что и изображается в его экспонатах.

¹ Цит. по: *Тюпа В.И. Литературная теория. Два // Вопросы литературы. – М., 2019. – № 1. – С. 54.*

² Там же.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 168.522
DOI 10.31249/hoc/2019.04.03

Константин Душенко[©]

АРИСТОКРАТИЯ ДУХА И ОРДЕН ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: ГЕНЕАЛОГИЯ ПОНЯТИЙ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Исследуется происхождение двух отчасти родственных, отчасти противостоящих друг другу понятий: «аристократия духа» и «орден интеллигенции». Первое возникло в Германии начала XIX в. и разными авторами понималось неодинаково. Для его создателя, Саула Ашера, «аристократы духа» – интеллектуальная элита нации, свободная от национальной ограниченности. Второе понятие ввели в оборот русские религиозные философы XX в. в полемических целях.

Ключевые слова: культурная и политическая элита; космополитизм; русская интеллигенция; Серебряный век; С. Ашер; Л. Бёрне; Й. фон Гёррес; Ф. Ницше; Ф.А. Степун; Г.П. Федотов; С.Л. Франк; Г. Штеффенс.

Dushenko Konstantin
**The Aristocracy of the Spirit and the Order
of the Intelligentsia: the Genealogy of the Concepts**

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The article examines the origin of two partially related, partly opposing concepts: «the aristocracy of the spirit» and «the order of the intelligentsia». The first arose in Germany at the beginning of the 19th century; by different authors it was understood unequally. For its creator Saul Ascher the «aristocrats of the spirit» are the intellectual elite of the nation, free from national narrow-mindedness. The second concept was introduced by circulation by the Russian religious philosophers of the 20th century for polemical purposes.

Keywords: cultural and political elite; cosmopolitanism; Russian intelligentsia; «Russian Silver Age»; S. Ascher; L. Börne; J. Gorres; F. Nietzsche; F.A. Stepun; G.P. Fedotov; S.L. Frank; H. Steffens.

В России выражения «аристократия духа», «аристократы духа» стали обычными с начала XX в., прежде всего в литературно-художественной критике. Согласно чуть более позднему определению Бердяева, аристократы духа – это «люди высшей духовной жизни», «святые, пророки и гении» («Философия свободного духа» (1927), введение) [3, с. 47]. В публицистике выражения подобного рода употреблялись в ироническом смысле – как обозначение тех, кто претендует на духовное превосходство над «толпой».

Представления русских авторов об «аристократии духа» сформировались прежде всего под влиянием Фридриха Ницше. «Прирожденные аристократы духа» упоминаются в книге Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878), гл. 210: «Их творения возникают и в спокойный осенний вечер падают с дерева без того, чтобы их страстно желали, взращивали или вытесняли новым. Неустанное желание творить – вульгарно и свидетельствует о ревности, зависти и честолюбии» [8, с. 347]. В книге Ницше «К генеалогии морали» (1887) «плебейству современного духа» противопоставлена духовная власть «господствующих натур» – единственных творцов ценностей, носителей «аристократической морали» [6, с. 417, 418].

В сочинениях Ницше, опубликованных при его жизни, выражения «аристократия духа» (*Aristokratie des Geistes*) не было. Зато оно неоднократно встречается в посмертно опубликованных черновиках и на-

бросках немецкого мыслителя, причем – что весьма необычно – как в позитивном, так и в резко полемическом контексте.

Немецкое *Geist* может означать «дух», но также «ум». В наброске Ницше «История греческой литературы. <III>» (1875–1876) «Aristokratie des Geistes» понимается как «аристократия ума». Речь здесь идет о великих философах Греции: «Став аристократами ума, они овладевают наступательной силой разума, критики, науки, отказываются от поклонения обыденному, а значит, и от магии поэзии, которая служит традиции» («История греческой литературы», ч. III, 1875–1876) [28, S. 191].

В черновиках и набросках 1884–1885 гг. Ницше противопоставляет «аристократию духа и тела» «демократическому миру неудавшихся и полуудавшихся» [7, с. 51]. Но в тех же набросках читаем: «“Аристократия духа” – любимое выражение евреев»; «Есть лишь родовая аристократия, лишь аристократия крови. (Я говорю здесь не о словечке “фон” <...>.) Когда говорят об “аристократах духа”, чаще всего хотят что-нибудь скрыть; это, как известно, любимое слово честолюбивых евреев. Сам по себе дух не облагораживает: сначала нужно что-то, что придает благородство духу» [там же, с. 489, 608].

Чтобы понять причины такой разноголосицы у одного и того же автора, необходимо обратиться к генеалогии понятия «аристократия духа». Довольно долго это выражение и родственные ему обороты использовались в социально-политическом, а не философско-культурном контексте. При этом речь шла о новой элите общества, по своему происхождению и социальному положению преимущественно буржуазной.

«Аристократии духа» предшествовали «аристократия культуры» и «аристократия образованности» («die Aristokratie der Bildung»; также: «der Adel der Bildung», букв. «дворянство образования»). Эти обороты мы встречаем в 1800 г. у историка и публициста Йозефа фон Гёрреса (1776–1848). Либерализм и принадлежность к масонам сочетались у Гёрреса с правоверным католицизмом. Он приветствовал Французскую революцию, но ее радикализацию, а потом установление бонапартистского режима считал извращением ее первоначальных идей: «Аристократия образованности вскоре уступила место аристократии силы и дикости, и дезорганизованная аристократия культуры [XVIII] столетия, примененная на практике, имела те же последствия, что и деспотизм варварства». Это явление Гёррес именует «деспотизмом

духа», сожалея, что «организованная аристократия образованности» так и не была испробована [22, S. 67].

Во французской литературе эпохи Реставрации (1815–1830) встречалось выражение «аристократия талантов» – опять же в политическом, а не культурном контексте. Военный теоретик Антуан Анри Жомини писал: «Жирондисты, стремившиеся к аристократии талантов и образованности, слишком гордились своим превосходством, чтобы не обидеть темных сектантов уравнительности» (т.е. якобинцев) [24, р. 338]. Рене Шатобриан, полагавший, что «аристократия – самый надежный источник свободы», приветствовал появление в Палате пэров «аристократии талантов» как связующее звено между старой и новой (наполеоновской) аристократией [21, р. 521].

На излете революции 1848–1849 гг. Бисмарк противопоставил «аристократию ума и образованности» принципу суверенитета народа. В марте 1849 г. Франкфуртский парламент принял либерально-демократическую общегерманскую конституцию. «Она, – иронически замечает Бисмарк, – <...> признает принцип, согласно которому влияние каждого класса народа должно возрастать обратно пропорционально его политической образованности и компетентности, что обеспечивает надежный оплот против аристократии ума и образованности (die Aristokratie der Intelligenz)» (речь 21 апреля 1849 г. в Верхней палате прусского парламента) [17, S. 58].

Оборот «аристократы духа» впервые появился в 1819 г. – в брошюре Саула Ашера «Немецкий аристократизм духа: К вопросу о современном политическом духе Германии». Ашер (1767–1822), отпрыск еврейской банкирской семьи из Берлина, был сторонником культурной ассимиляции евреев на почве их полного гражданского равноправия. Наибольшее влияние оказала на него философия Канта. Свой идеал просвещенного государства Ашер видел сначала в прусской монархии, а затем – в политической системе Наполеона. После крушения наполеоновской империи он подверг резкой критике воинствующий немецкий национализм и антисемитизм. В этой борьбе он не останавливался перед призывом подавлять националистические взгляды в Пруссии полицейскими мерами.

В круг знакомых Ашера входил учитель Маркса Эдуард Ганс, а в последний год его жизни – молодой Генрих Гейне (которого Ницше, как известно, ценил необычайно высоко). Гейне разделял некоторые

взгляды Ашера, но его крайний рационализм был поэту антипатичен. В «Путешествии по Гарцу» (1826) Гейне писал:

«Разум! Когда я слышу это слово, мне каждый раз представляется доктор Саул Ашер с его абстрактными ногами, в тесном трансцендентально-сером сюртуке, с резкими, холодными как лед, чертами лица, которое могло бы служить чертежом в учебнике геометрии. Человек этот, которому давно уже было за пятьдесят, являл собою олицетворение прямой линии. В своем стремлении к положительному бедняга вытравил, философствуя, из жизни все ее великолепие, все солнечные лучи, всякую веру, все цветы, и ничего ему не осталось в удел, кроме холодной, положительной могилы» [5, с. 35].

18 октября 1817 г. в замке Вартбург (Тюрингия) по случаю 300-летия Реформации собирались студенты и профессора со всей Германии. Они провозгласили программу создания единого германского конституционного государства, а увенчали празднество сожжением «реакционных» и «антинациональных» сочинений. Первым был сожжен введенный на территории Рейнского союза Наполеоном Гражданский кодекс – как символ иностранной оккупации и в то же время универсалистских, наднациональных идей Просвещения. Среди сожженных книг была и «Германомания» Ашера – памфлет против зарождающегося немецкого шовинизма, опубликованный в 1815 г.

«Аристократы духа» у Ашера – интеллектуальная элита нации, свободная от национальной ограниченности. Этой ограниченностью страдают приверженцы доктрины «немецкой самобытности», «немецкого духа» (*Deutschum, букв. «немецкость»*). Между тем Германия – «родина универсальной духовной культуры» [16, S. 6]. «Германия представляется как бы фокусом, в котором должны сойтись все духовные устремления европейских народов», и потому «немецкий аристократизм духа, безусловно, имеет более чистое и благородное происхождение, чем любой другой когда-либо существовавший аристократизм» [ibid., S. 38].

Ашер откращивается от «беспочвенного космополитизма» и говорит о «подлинных патриотах», к которым, несомненно, причисляет себя. Патриотизм для него вполне совместим с космополитизмом как «ощущением принадлежности к гражданам мира» (*weltbürgerlich Sinn*) [ibid., S. 53, 59, 61]. «...Кажется, что <...> природа работает над тем, чтобы стереть первобытные черты разных народов и слить их воедино» (ibid., S. 40). Ашер предвидит единение наций «под эгидой космо-

политизма», причем «Германии предназначено стать вместилищем универсальной культуры, созданной [всеми] народами» [16, S. 53].

Тут следует заметить, что в эпоху Просвещения понятие «космополитизм» отнюдь не имело того однозначно негативного оттенка, который оно приобрело к середине XIX в. Сообщество европейских интеллектуалов XVII–XVIII вв. ощущало себя гражданами наднациональной «Республики ученых» (*«La République des lettres»*). Программный космополитизм, отнюдь не исключавший патриотизма, был характерен для масонства, к которому принадлежало едва ли не большинство мыслящих людей России на рубеже XVIII–XIX вв. Александр Суворов, один из первых русских «вольных каменщиков», за три месяца до смерти писал: «Как раб, умираю за отечество и, как космополит, за свет» (письмо к Д.И. Хвостову, февраль 1800 г.) [10, с. 382].

В 1797–1798 гг. в Галле выходил журнал «Космополит. Ежемесячник для содействия истинной и всеобщей гуманности». Его издателем был Христиан Восс, профессор Галльского университета, одного из главных центров немецкого Просвещения. Позднее, в 1808 г., в Йене вышел единственный номер журнала под тем же названием. В обращении к читателям анонимный издатель писал, в сущности, то же самое, что Ашер в брошюре 1819 г.: «Космополит должен не вытеснять патриота, но спасать его от односторонности»; «Патриотизм вполне может сочетаться с ощущением принадлежности к гражданам мира (*Weltbürgersinn*), мало того: только таким путем он и должен быть облагорожен» [30, S. 1–2, 3–4].

Ашер не противопоставляет «аристократов духа» родовой аристократии. Европейской аристократии, как и ашеровским «аристократам духа», был чужд узкий национализм; в некотором смысле ее представители ощущали себя членами единой общеевропейской семьи. Неудивительно, что Ашер возлагает надежды на прусское правительство (в сословном плане преимущественно аристократическое) как защитника универсалистских идей. Он сетует на то, что «немецкая аристократия духа» слишком замкнута в себе и слишком мало пытается действовать вовне¹ [16, S. 42]. Между тем ее задача – «научить народы тому, что развитие законодательного разума есть единственный источник политического счастья» [*ibid.*, S. 69].

Ашер был не слишком влиятельным автором, в отличие от Людвига Бёрне (1776–1837), ведущего публициста-демократа 1820–1830-х годов.

Именно Бёрне популяризовал оборот «аристократия духа», хотя и в полемическом контексте [25, S. 99].

Впервые этот оборот появился в отклике Бёрне на словарную статью «Аристократия» в энциклопедическом словаре Брокгауза (изд. 5-е, т. 1, 1822). Анонимный автор статьи утверждал: «Если верно, что цель любого правительства – обеспечение господства духовного начала над материальным, то любое правительство по своей внутренней сущности должно быть аристократическим». «Вопрос только в том, каким образом аристократия должна быть организована, чтобы достичь своей цели – руководства народом в соответствии с требованиями его разумной природы» [15, S. 150, 151]. В статье много говорится о «должностной аристократии», мельком упомянута «аристократия богатства», но первостепенное значение придается аристократии «мудрейших и лучших». Это и есть «подлинная власть», «руководительница общей воли», «орган народного самосознания», выразительница «господствующего духа» гражданского общества [ibid., S. 151].

Бёрне назвал эту аристократию «аристократией духа», а ее притязания – «смехотворным самомнением аристократов духа, которые считают, что народ глуп и его нужно вести за собой как скот». «Аристократы по рождению отнюдь не являются опасными врагами конституционных свобод, которых требуют ныне народы, а, напротив, покровительствуют им». Между тем «правление аристократии духа <...>, если оно вообще возможно, было бы наихудшим из всех. Аристократы духа, приди они к власти, стали бы принуждать нас быть мудрыми, причем мудрыми на свой собственный лад, – можно ли это перенести? Упаси нас боже от философов на троне! <...> Врожденные склонности и нравы людей различны и желать устраниТЬ эти различия есть тирания, в которой Ликург повинен не менее, чем Филипп II, Робеспьер – не менее, чем Людовик XIV» [19, S. 34]. В сущности, здесь имелось в виду правление идеологов любой политической окраски (в позднейшей терминологии – идеократия).

В другой статье 1823 г. Бёрне замечает: «Патриции правили Римом восемь веков и сделали его первой державой в мире, а в чистых античных демократиях правила аристократия духа, гораздо более унизительная, чем родовая, потому что причастны к ней были немногие» [18, S. 715].

24-я статья из серии «Парижских очерков» Бёрне, опубликованная в том же 1823 г., называлась «Аристократизм духа». В отличие от

Ашера Бёрне использует это выражение иронически. «Сегодняшний француз ненавидит привилегии всякого рода политической аристократии», но «в своей духовной жизни он подчиняется аристократии, которая его безжалостно бранит». «Вкус – их [французов] деспот, перед которым они пресмыкаются». В картинах новейших французских художников видна все та же помпезность Версаля [12].

В наиболее известном русском словаре крылатых слов автором выражения «аристократия духа» назван немецкий естествоиспытатель и философ Генрих Штеффенс (1773–1845) [2, с. 27; здесь ошибочно: Стеффенс]. В действительности Штеффенс говорил не об «аристократии духа», а об «*Aristokratie der Geistreichen*». Словарное значение слова *Geistreich* – «(остро)умный», «одухотворенный». У Штеффенса оно используется также в значении «одаренный». Тем не менее по своему значению термин «аристократия одаренных (одухотворенных)» у Штеффенса и позднейших авторов ближе всего к «аристократии духа» в русской литературе XX в., поскольку относилось оно к сфере культуры, а не политики.

В 1830 г. историк литературы Вольфганг Менцель писал, что «аристократия одухотворенных» у Штеффенса означает «людей, которые не только обладают превосходными дарованиями (*ausgezeichnete Geist*), но и делают их привилегией». Четыре года спустя в книге «Немецкая литература» Менцель уточнил, что прежде всего имелись в виду поклонники Гёте, такие как Август Вильгельм Шлегель (1767–1845) и его окружение [25, S. 11]. «Аристократией духа» окружение Шлегеля было названо позднее, в 1840-е годы [31, S. 185].

Развернутую характеристику «аристократии одухотворенных» Штеффенс дал в книге «Как я снова стал лютеранином...» (1831): «Это своего рода открытая ложа, которая все быстрее распространяется по всей Германии. <...> Ее члены принадлежат к образованным без различия сословий. <...> Не все философы, поэты и художники состоят в этой ложе, которая требует своего рода кружкового воспитания (*gesellige Bildung*), а также умения с лету схватывать намеки, которые понятны не каждому, и отвечать соответственно. <...> ...Многие учёные люди считают за особую честь быть причисленным к одухотворенным, а это нечто совершенно иное, нежели быть ученым, основательным, глубоким, проницательным». «Я, – продолжает Штеффенс, – сам имею честь состоять в этой ложе, и даже – в чем меня упрекают – <...> я едва ли не распорядитель ложи. Ложа включает в себя филосо-

фов, поэтов и художников, остальные же – восторженные почитатели всего великого, смелого, благородного, глубокого и грациозного, но особенно ценится ими острыя шутка, без которой никто из них обойтись не может. <...> Они <...> решительно отвергают все вульгарное, низкое, пошлое. Мелочный рационализм им чужд» [29, S. 145].

Критик Теодор Мундт в качестве примера творчества «аристократии одухотворенных» называл произведения Людвига Тика (1773–1853), одного из ведущих представителей немецкого романтизма в литературе [26, S. 115]. Год спустя это выражение было приписано самому Тику: «Тик уже давно заявил, что в новейшей поэзии существует аристократия одухотворенных, и это явление повторяется в живописи и даже в музыке» [27, S. 190].

Во Франции выражение «l'aristocratie de l'esprit» («аристократия ума», «аристократия духа») появляется поздно, например, в трактате Жана Мари Гюйо «Иррелигиозность будущего» (1887). *Франц. esprit* – это прежде всего «ум, рассудок, остроумие» и существенно реже «дух». У Гюйо речь идет об интеллектуалах: «По их мнению, некоторые высшие умы могут прекрасно обойтись без религии; масса не может. Необходимо зарезервировать для элиты свободу совести и свободу мысли; аристократия ума должна запереться в укрепленном лагере» [23, p. 186].

У русских авторов XIX в. мы не найдем прямых аналогов «аристократии духа» в позднейшем смысле этого выражения. Едва ли не ближе всего к этой формуле подошел Афанасий Фет:

Вот наш патент на благородство, –
Его вручает нам поэт;
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет.
(«На книжке стихотворений Тютчева», 1883) [14, с. 331]

Однако Фет, глашатай абсолютной самоценности искусства, стоял особняком среди своих современников. В конце жизни он сетовал: «...Все мои друзья пошли в прогресс и стали не только в жизненных, но и в чисто художественных вопросах противниками прежних своих и моих мнений» (письмо к вел. князю Константину Константиновичу 4 ноября 1891 г.) [13, с. 182].

Высказывание Фета вплотную подводит нас к явлению, которое в XX в. было названо «орденом интеллигенции». Как указал в 1959 г. Федор Степун, этот образ восходит к 26-й главе мемуаров П.В. Анненкова «Замечательное десятилетие» (1880). О московских западниках второй половины 1840-х годов здесь говорилось: «...Круг этот <...> походил на рыцарское братство, на воюющий орден, который не имел никакого письменного устава, но знал всех своих членов, рассеянных по лицу пространной земли нашей, и который все-таки стоял по какому-то соглашению, никем, в сущности не возбужденному, поперек всего течения современной ему жизни, мешая ей вполне разгуляться, ненавидимый одними и страстно любимый другими» [1, с. 246].

Русские религиозные философы XX в. распространяли метафору «ордена» на всю «пошедшую в прогресс» русскую интеллигенцию. Первенство здесь принадлежало Семену Людвиговичу Франку (1877–1950). Знаменитый сборник «Вехи» (1909) завершался его статьей «Этика нигилизма». Статья предпослан эпиграфом из Ницше («Так говорил Заратустра», 1883): «Не вокруг творцов нового шума – вокруг творцов новых ценностей вращается мир». Как мы уже видели, «творцы новых ценностей» у Ницше – то же, что «аристократия духа» в русской литературе XX в., т.е. «люди высшей духовной жизни».

Согласно Франку, высшая духовная жизнь – «ценности теоретические, эстетические, религиозные», «строгое и чистое знание ради знания» – чужда интеллигентскому сознанию. «Начиная с восторженного поклонения естествознанию в 60-х годах, <...> наша интеллигенция искала в мыслителях и их системах не истины научной, а пользы для жизни, оправдания или освящения какой-либо общественно-моральной тенденции». «Интеллигенция есть как бы самостоятельное государство, особый мирок со своими строжайшими и крепчайшими традициями, с своим этикетом, с своими нравами, обычаями, почти со своей собственной культурой. <...> Но, уединившись в своем монастыре, интеллигент не равнодушен к миру; напротив, из своего монастыря он хочет править миром и насадить в нем свою веру; он – воинствующий монах, монах-революционер». «...С безграничным деспотизмом, питаемым сознанием своей непогрешимости, этот монашеский орден трудится над удовлетворением земных, слишком “человеческих” забот о “едином хлебе”» [11, с. 179].

Любопытно отметить, что другой автор «Вех», С.Н. Булгаков, говорит о «духовном аристократизме» интеллигенции в негативном смысле; это выражение означает здесь притязания на духовную власть над обществом, т.е. то же, что «аристократия духа» у Людвига Бёрге: «...Интеллигенция есть лишь особая разновидность духовного аристократизма, надменно противопоставляющая себя “обывателям”»; ее народопоклонничество уживаются с высокомерным отношением опекуна к опекаемому [4, с. 59, 75].

В 1926 г. другой русский религиозный мыслитель, Георгий Федотов (1886–1951), опубликовал в парижском журнале «Версты» статью «Трагедия интеллигенции». Федотов вновь обращается к метафоре «ордена», почти буквально повторяя Франка (ни разу не упомянутого): «Сознание интеллигенции ощущает себя почти как некий орден, хотя и не знающий внешних форм, но имеющий свой неписаный кодекс – чести, нравственности, – свое призвание, свои обеты. Нечто вроде средневекового рыцарства <...>» [12, с. 149].

По глубине мысли и логической стройности статья Федотова сильно уступает «Этике нигилизма». Понятие «интеллигенция» здесь берется необычайно широко, как в хронологическом плане («от Новикова и Радищева до наших дней»), так и в содержательном (сюда включены декабристы и – с оговорками – Чаадаев и славянофилы 1840-х годов). «Русская интеллигенция, – пишет Федотов, – “идейна” [т.е. поклоняется отвлеченной идее. – К. Д.] и “беспочвенна”. Это ее исчерпывающие определения» [там же, с. 150; курсив наш. – К. Д.].

Между тем далее оказывается, что дворянская интеллигентия вплоть до восстания декабристов отнюдь не была беспочвенной. Наиболее «чистой» интеллигентской формацией Федотов, как и Франк, считает народничество, но к началу XX в. народничество, согласно Федотову, «уже нашло путь к деревне, возделанной за несколько десятилетий земским плугом; к 1905 г. “смычка” интеллигентии с народом была уже совершившимся фактом». Русская социал-демократия – «несомненно, самое почвенное из русских революционных движений»; «природа большевизма максимально противоположна русской интеллигентии». В результате «между 1906 г. и 1914 г. интеллигентия расстаяла почти бесследно» [там же, с. 179–180]. Этот взгляд был совершенно чужд Франку и прочим авторам «Вех».

После Второй мировой войны о левой интеллигентии как «монашеском ордене» говорил Бердяев в книге «Русская идея» (1946, гл. 1).

Здесь он повторил свои давние тезисы о том, что в мироощущении интеллигенции «сказалась глубинная православная основа русской души: уход из мира, во зле лежащего, аскеза, способность к жертве и перенесение мученичества». В противостоянии с государственной властью «права была интеллигенция», хотя «это страшно спутало ее сознание, отвернуло ее сознание от многих сторон творческой жизни человека, сделало ее более бедной» [3, с. 66].

Как видим, Федотов и Бердяев высказываются об «ордене» не столь однозначно критически, как Франк. Еще более заметна эта тенденция у Ф.А. Степуна, автора статьи «Пролетарская революция и революционный орден русской интеллигенции» (1959). Среди религиозных философов эмиграции Федор Августович Степун (1884–1965) был наиболее левым; до высылки за границу он примыкал к эсерам.

Необходимый признак принадлежности к интеллигенции, согласно Степуну, – «страстная заинтересованность в вопросах социальной жизни». Поэтому Чаадаев, Достоевский и Вл. Соловьев – интеллигенты, а Лев Толстой и К. Леонтьев – не интеллигенты. «Его [Толстого] муки не носили характера общественного интереса, а были скорее личной этически-религиозной проблемой» [9, с. 177]. Заключительный вывод статьи таков:

«Не только России, но и всем европейским странам нужна элита людей, бескорыстно пекущаяся о страданиях униженных и оскорбленных, которых еще очень много в мире, строящая свою жизнь на исповедании правды, готовая на лишения и жертвы. Вот черты старой интеллигенции, которые должны вернуться в русскую жизнь.

Дух же утопизма, диалектического распорядительства в областях жизни, в которых ничего не понимаешь, и легкомысленной веры в то, что истины изобретаются философами, социологами и экономистами, а не даруются свыше, должны исчезнуть» [9, с. 188].

С середины XX в. понятие «орден интеллигенции» прочно вошло в язык исторической и политической публицистики – сначала эмигрантской, затем постсоветской. Обычно оно дается со ссылкой на Г. Федотова, а не Л. Франка, а неоднозначность его содержания у разных мыслителей первой половины XX в., в сущности, игнорируется.

Список литературы

1. *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
2. *Аиукин Н.С., Аиукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1960. – 752 с.
3. *Бердяев Н.А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43–272.
4. *Булгаков С.Н.* Героизм и подвигничество: (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: Сборники статей. 1909–1910. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 43–85.
5. *Гейне Г.* Путешествие по Гарцу. 1824 / пер. В. Зоргенфрея // *Гейне Г.* Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 3. – С. 11–72.
6. *Ницше Ф.* К генеалогии морали / пер. К. Свасьяна // *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 407–524.
7. *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / пер. В.Д. Седельника. – М.: Культурная революция, 2012. – Т. 11: Черновики и наброски: весна 1884 – осень 1885 гг. – 682 с.
8. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / пер. С.Л. Франка // *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 231–490.
9. *Степун Ф.А.* Пролетарская революция и революционный орден русской интеллигенции // Мосты. – Мюнхен, 1959. – № 3. – С. 171–188.
10. *Суворов А. В.* Письма. – М.: Наука, 1986. – 808 с.
11. *Франк С.Л.* Этика нигилизма: (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: Сборники статей. 1909–1910. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 153–184.
12. *Федотов Г.П.* Трагедия интеллигенции // Версты. – Париж, 1926. – № 2. – С. 144–184. – Подпись: Е. Богданов.
13. *Фет А.А.* Сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 2. – 460 с.
14. *Фет А.А.* Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 752 с.
15. Aristokratie // [Brockhaus] Conversations-Lexicon. – 5. Aufl. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1822. – Bd 1, Abt. 1: A–Cz. – S. 150–155.
16. Ascher S. Der deutsche Geistesaristokratismus: Ein Beitrag zur Charakteristik des zeitigen politischen Geistes in Deutschland. – Leipzig, 1819. – 69 S.
17. Bismarck O. von. Fürst Bismarcks Reden. – Leipzig: Reclam, 1852. – Bd 1. – 268 S.
18. Börne L. Altes Wissen, neues Leben // Börne L. Sämtliche Schriften. – Dreieich: J. Melzer, 1977. – Bd 1. – S. 707–724.
19. Börne L. Aristokratie: (Artikel im Conversationslexikon) // Literaturblatt. – Stuttgart; Tübingen, 1823. – N 9, 31, Januar. – S. 33–35.
20. Börne L. Schilderungen aus Paris: [Электронный ресурс]. – Mode of access: <http://www.zeno.org/Literatur/M/B%C3%86rne,+Ludwig/Schriften/Schilderungen+aus+Paris> (Дата обращения: 10.05.2019.)
21. Chateaubriand F.-R. Préface // Chateaubriand F.-R. Oeuvres complètes. – Bruxelles: Weissenbruch, 1829. – Т. 4. – P. 519–524.

22. Görres J. Resultate meiner Sendung nach Paris im Brumaire des achten Jahres // Görres J. von. Gesammelte Schriften. – München, 1854. – Abt. 1: Politische Schriften, Bd 1. – S. 25–112.
23. Guyau J.-M. L'irréligion de l'avenir: étude sociologique. – Paris: F. Alcan, 1887. – XXVIII, 479 p.
24. Jomini A.-H. de. Histoire critique et militaire des guerres de la Révolution. – Paris: Magimel, Anselin et Pochard, 1819. – T. 1. – 447 p.
25. Ladendorf O. Historisches Schlagwörterbuch: Ein Versuch. – Strassburg: Trübner, 1906. – 365 S.
26. Mundt T. Moderne Lebenswirren. – Leipzig: G. Reichenbach, 1834. – 268 S.
27. Kahlert A. Die Genrebilder in der modernen Musik // Neue Zeitschrift für Musik. – Leipzig, 1835. – Bd 1. – N 47, 12 Juni. – S. 189–191.
28. Nietzsche F.W. Geschichte der griechischen Litteratur: [Dritter Theil]. – Leipzig: Kröner Verlag, 1912. – Bd 18, 3. Abt.: Philologica; Bd 2. – 340 S.
29. Steffens H. Wie ich wieder Lutheraner wurde, und was mir das Lutherthum ist: Eine Confession. – Breslau: Max, 1831. – 252 S.
30. Vorerinnerung des Herausgebers // Der Kosmopolit. – Jena, 1808. – Quart. 1. – S. 1–4.
31. Wünsche und Vorschlägein Bezug auf Kultur- und Literaturgeschichte // Deutsche Monatsschrift für Litteratur... – Leipzig, 1844. – Bd 2. – S. 184–186.

Примечание

1. Ascher S. Der deutsche Geistesaristokratismus: Ein Beitrag zur Charakteristik des zeitigen politischen Geistes in Deutschland. – Berlin: Achenwall, 1819. – 56 S. – (В статье цитируется лейпцигское издание.)

References

1. Annenkov P.V. Literaturnye vospominaniya. – M.: Pravda, 1989. – 688 s.
2. Ashukin N.S., Ashukina M.G. Krylatyeslova: Literaturnye citaty. Obraznye vyrazheniya. – Izd. 2-e, dop. – M.: Hudozh. lit., 1960. – 752 s.
3. Berdyaev N.A. Russkaya ideya: Osnovnye problem russkoj mysli XIX veka i nachala XX veka // O Rossii i russkoj filosofskoj kul'ture: Filosofy russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya. – M.: Nauka, 1990. – S. 43–272.
4. Bulgakov S.N. Geroizm i podvizhnichestvo: (Iz razmyshlenij o religioznoj prirode russkoj intelligencii) // Vekhi. Intelligentsiya v Rossii: Sborniki statej. 1909–1910. – M.: Molodaya gvardiya, 1991. – S. 43–85.
5. Heine G. Puteshestvie po Garcu. 1824 / per. V. Zorgenfreya // Gejne G. Sobr. soch.: v 6 t. – M.: Hudozh. lit., 1982. – T. 3. – S. 11–72.
6. Nietzsche F. K genealogij morali / per. K. Svas'yana // Nietzsche F. Sochineniya: v 2 t. – M.: Mysl', 1990. – T. 2. – S. 407–524.
7. Nietzsche F. Poln. sobr. soch.: v 13 t. / per. V.D. Sedel'nika. – M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2012. – T. 11: Chernoviki i nabroski: vesna 1884 – osen' 1885 gg.–682 s.
8. Nietzsche F. Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe: Kniga dlya svobodnyh umov / per. S.L. Franka // Nicshe F. Sochineniya: v 2 t. – M.: Mysl', 1990. – T. 1. – S. 231–490.

9. *Stepun F.A.* Proletarskaya revolyuciya i revolyucionnyj orden russkoj intelligencii // Mosty. – München, 1959. – N 3. – S. 171–188.
10. *Suvorov A.V.* Pis'ma. – M.: Nauka, 1986. – 808 s.
11. *Frank S.L.* Etika nigliizma: (K harakteristike nraovstvennogo mirovozzreniya russkoj intelligencii) // Vekhi. Intelligentsiya v Rossii: Sborniki statej. 1909–1910. – M.: Molodaya gvardiya, 1991. – S. 153–184.
12. *Fedotov G.P.* Tragediya intelligencii // Versty. – Paris, 1926. – N 2. – S. 144–184. – Podpis': E. Bogdanov.
13. *Fet A.A.* Sochineniya: v 2 t. – M.: Hudozh. lit., 1982. – T. 2. – 460 s.
14. *Fet A.A.* Stihotvoreniya i poemy. – L.: Sov. pisatel', 1986. – 752 s.
15. Aristokratie // [Brockhaus] Conversations-Lexicon. – 5. Aufl. – Leipzig: F.A. Brockhaus, 1822. – Bd 1, Abt. 1: A–Cz. – S. 150–155.
16. *Ascher S.* Der deutsche Geistesaristokratismus: Ein Beitrag zur Charakteristik des zeitigen politischen Geistes in Deutschland: Leipzig, 1819. – 69 S.
17. *Bismarck O. von.* Fürst Bismarcks Reden. – Leipzig: Reclam, 1852. – Bd 1. – 268 S.
18. *Börne L.* Altes Wissen, neues Leben // *Börne L.* Sämtliche Schriften. – Dreieich: J. Melzer, 1977. – Bd 1. – S. 707–724.
19. *Börne L.* Aristokratie: (Artikel im Conversationslexikon) // Literaturblatt. – Stuttgart; Tübingen, 1823. – N 9, 31. Januar. – S. 33–35.
20. *Börne L.* Schilderungen aus Paris. – Mode of access: <http://www.zeno.org/Literatur/M/B%C3%B6rne,+Ludwig/Schriften/Schilderungen+aus+Paris>.
21. *Chateaubriand F.-R.* Préface // Chateaubriand F.-R. Oeuvres complètes. – Bruxelles: Weissenbruch, 1829. – T. 4. – P. 519–524.
22. *Görres J.* Resultate meiner Sendung nach Paris im Brumaire des achten Jahres // *Görres J. von.* Gesammelte Schriften. – München, 1854, Abt. 1: Politische Schriften. – Bd 1. – S. 25–112.
23. *Guyau J-M.* L'irreligion de l'avenir: étude sociologique. – Paris: F. Alcan, 1887. – XXVIII, 479 p.
24. *Jomini A.-H. de.* Histoire critique et militaire des guerres de la Révolution. – Paris: Magimel, Anselin et Pochard, 1819. – T. 1. – 447 p.
25. *Ladendorf O.* Historisches Schlagwörterbuch: Ein Versuch. – Strassburg: Trübner, 1906. – 365 S.
26. *Mundt T.* Moderne Lebenswirren. – Leipzig: G. Reichenbach, 1834. – 268 S.
27. *Kahlert A.* Die Genrebilder in der modernen Musik // Neue Zeitschrift für Musik. – Leipzig, 1835. – Bd 1. – N 47, 12. Juni. – S. 189–191.
28. *Nietzsche F.W.* Geschichte der griechischen Litteratur: [Dritter Theil]. – Leipzig: Kröner Verlag, 1912. – Bd 18, 3. Abt.: Philologica, Bd 2. – 340 S.
29. *Steffens H.* Wie ich wieder Lutheraner wurde, und was mir das Lutherthumist: Eine Confession. – Breslau: Max, 1831. – 252 S.
30. Vorerinnerung des Herausgebers // Der Kosmopolit. – Jena, 1808, Quart. 1. – S. 1–4.
31. Wünsche und Vorschläge in Bezug auf Kultur- und Literaturgeschichte // Deutsche Monatsschrift für Litteratur... – Leipzig, 1844. – Bd 2. – S. 184–186.

Леонов И.В., Прокуденкова О.В.

НОВОДЕЛ КАК ФОРМА ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ СТАРИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ*

*Leonov I.V., Prokudenkova O.V.
Modern replica as form of reproduction of antiquity
in modern culture*

В настоящее время в сфере сохранения культурного наследия широко распространилась практика создания новодела, который у людей, отдающих предпочтение не «подлинной ветхости», а некоему подобию аутентичной формы, создает иллюзию восприятия артефакта в его первичном, не тронутом временем виде.

Рассматриваемая тенденция касается некоторых видов реставрационных практик, и прежде всего практики «реконструкции» или «воссоздания», применяемой в том случае, когда степень подлинного материала, составляющего содержание того или иного артефакта, крайне мала либо вовсе отсутствует. При воссоздании некий феномен прошлой культуры может быть создан практически заново, но только при соблюдении критериев научности, подробном изучении его истории, соблюдении технологий создания, аутентичности используемых материалов и следовании стилевому единству. Однако чем меньше степень аутентичности историко-культурного артефакта, который

*Леонов И.В., Прокуденкова О.В. Новодел как форма воспроизведения старины в современной культуре // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novodel-kak-forma-vospriozvedeniya-stariny-v-sovremennoy-kulture>

подвергается воздействию с целью его возрождения, тем более явно наличие новодела.

При этом надо отметить, что у наших современников, в том числе и у представителей культуры, способность воспринимать отреставрированный, но все же с элементами руинированности, патины, со сколами, загрязнениями, утратами и другими следами времени, памятник развита достаточно слабо. От реставраторов все чаще ждут первозданных состояний объектов наследия, а потому внешне новых, хотя результатом такого рода очищений становится не только излишнее обновление памятника, но и множество грубейших ошибок, приводящих к утрате и искажению исторических и художественных ценностей.

Созданию новодела часто способствует фактор симуляции. В некоторых случаях даже незначительные артефакты, имеющие подобие старины, могут стать катализатором для воссоздания и моделирования этой старины в воображении. В результате подобие реальное порождает и усиливает подобие воображаемое, предлагая играть в старины, романтизируя ее с позиций современности. Аутентичное оказывается в одном ряду с бутафорским, которое обеспечивается надлежащими историческими атрибутами благодаря новоделам, имитирующими настоящие артефакты.

Распространение новодела в XX – начале XXI в. было вызвано также заметным ростом числа любителей старины при ограниченном количестве аутентичных артефактов. Показательным фактором признания подобия и новодела как особой формы сохранения старины является его проникновение в сферу антиквариата. Торговля сомнительным товаром в салонах и магазинах, лишь претендующих на статус антикварных, стала внедряться и в сферу антиквариата как такового. Как следствие, в одном салоне могут соседствовать аутентичные артефакты с их современными версиями, которые, будучи качественно воспроизведенными, соперничают с ними даже по цене, что противоречит самой сути антикварного дела.

Новоделом в современной культуре может также считаться массовое производство товаров, копирующих формы прошлого. Обращение к прошлому является одним из важнейших источников «вдохновения» для создателей феноменов масскультта, поскольку сфера тиражируемого масскультта достаточно скудна на новые образы, сюжеты и формы.

При этом уровень историко-культурной грамотности у типичного потребителя массовой культуры, пожелавшего стать ценителем и сориентатором подобного рода антиквариата, недостаточно высок, чтобы отличить реплику от оригинала. К тому же во многих современных культурах существуют целые индустрии по созданию искусственно состаренного новодела. Имитация старины, будучи сложным явлением культуры, может иметь открытый характер и быть связанной, например, с вкусовыми предпочтениями владельца, который не скрывает ее.

Граница между новоделом и подделкой весьма условна и зависит от множества контекстных обстоятельств. Случается, что музеи без особой охоты озвучивают информацию о процентном соотношении «меморий» и «имитаций» в своих экспозициях, не обозначая явно, что подлинное, а что нет, тем самым противореча Венецианской хартии 1964 г. по вопросам сохранения и реставрации памятников. В итоге посетители, не получив необходимую информацию, вводятся в заблуждение. Примером таких случаев является игнорирование со стороны экскурсоводов информации о том, что Воскресенские (Иверские) ворота Китай-города, храм Христа Спасителя в Москве, деревянные фермы Бетанкура в московском Манеже, Самсон и некоторые другие статуи Большого каскада в Петергофе, Розовый павильон в Павловском парке, Янтарная комната, по сути, – воссоздание, а не подлинники. Особенно остро стоит эта проблема при обучении и просвещении молодого поколения, которое явно не знает (не имеет возможности помнить), как выглядела Москва до восстановления храма Христа Спасителя.

Однако в некоторых ситуациях музеи вынуждены экспонировать имитации оригиналов, особенно этоично для многих историко-литературных музеев, в экспозиции которых доминируют бумажные экспонаты, в силу весомых причин сохраняемых в специальных условиях, а также требующих защиты от недобросовестных посетителей. И если посетители будут знать о явной природе артефактов некоторых экспозиций, то предпочтут их проигнорировать. Драматичными для музеев и коллекционеров можно назвать ситуации, когда аутентичность приобретенных ими неких «подлинных» артефактов бывает опровергнута либо ставится под сомнение.

Обстоятельством, лежащим в основе популярности новодела, является в том числе то, что устаревает и он. Со временем новодел ста-

новится «старым» новоделом, а потом и вовсе превращается в артефакт, имеющий свою собственную идентичность и подлинность. В первую очередь, это касается новодела «с нуля», а также воссоздания утраченных артефактов. Примером тут служат руинированные сооружения Александровского парка Царского Села, такие как Шапель, Белая башня и Арсенал и др. В итоге сегодня эти памятники воспринимаются не только как стилизация Средних веков, но и как самостоятельные объекты, рожденные эпохой романтизма XIX в.

Новодел, затронувший уже существующий, но сильно разрушенный или неоднократно преобразованный артефакт, с течением времени сливается с его аутентичностью. Причем дистанция, отделяющая новодел от его «приращения» к оригиналу, может равняться 100–150 годам. Например, интерьер многих залов Зимнего дворца, созданных в XVIII в., в силу разных причин неоднократно изменялся в XIX в., и, как следствие, в XXI в. воспринимается как оригинал.

Можно сказать, что новодел представляет собой сложное, противоречивое, культурообусловленное явление, и связанная с ним тема, при всей ее изначальной простоте, предстает многоаспектной и глубокой.

Фетисова Т.А.

РОССИЯ XVIII ВЕКА. НАСЛЕДНИКИ ДЕЛ ПЕТРОВЫХ*

Russia of the XVIII century. The heirs of the affairs of Petrov

После смерти Петра I (1725) последовала довольно продолжительная эпоха дворцовых переворотов, явно не способствовавшая стабильному развитию России, но заложенный Петром фундамент и то направление, которое он сообщил культуре, оказались весьма действенными. В послепетровское время сформировалась и окрепла российская словесность, которой на столетия суждено было стать «самым главным» культурным достоянием нашей страны.

В допетровскую эпоху в России существовало два высших учебных заведения – оба они были гуманитарными и готовили священнослужителей и богословов. Это Киево-Могилянская академия в Киеве и Славяно-греко-латинская академия в Москве. Образование в них давали фундаментальное, но все же таких академий не хватало. Технических учебных заведений не существовало вовсе, будущие инженеры обучались в царских приказах. Усилиями Петра I в Москве и Петербурге открылось несколько специальных «школ», в нашем понимании – институтов.

Преемницей первого русского императора, продолжившей его дело в области просвещения, стала, конечно, его дочь. При Елизавете Петровне открылся первый русский университет – Московский. Прикрепленный к Академии наук, он стал ведущим учебным заведением страны. Да и в самой академии начались перемены. За несколько десятков лет подросло новое поколение, и Россия начала давать науке, по словам М.В. Ломоносова, «собственных Платонов и быстрых разу-

*Россия XVIII века. Наследники дел Петровых // История моды. – М., 2018. – № 71. – С. 4–47.

мом Невтонов». По словам С.И. Вавилова, «в XVIII веке русская Академия была вообще синонимом русской науки» (цит. по: с. 6).

До воцарения Елизаветы Петровны трудно говорить о существенном прогрессе в развитии национальной архитектуры и живописи.

Зато русская словесность развивалась очень быстро. Произведения Антиоха Дмитриевича Кантемира, Василия Кирилловича Тредиаковского, Александра Петровича Сумарокова и самого Михаила Васильевича Ломоносова, заложившего основы современного русского языка, выразили идеи европейского Просвещения. А это значит, что русские писатели заговорили о равенстве всех людей перед Богом и законом, о необходимости уважения к каждому человеку. Идеалом правителя для них стал Петр I – не потому, что достиг полноты власти, а потому, что был реформатором и изменил ход истории России.

Помимо литераторов стоит упомянуть и первого русского по происхождению историка – Василия Никитича Татищева (1686–1750). Государственный деятель, историк и географ, он написал «Историю Российской с самых древнейших времен» в пяти томах и стал составителем первого русского энциклопедического словаря – «Лексикона российского исторического, географического, политического и гражданского», который, правда, не был завершен.

XVIII век в Европе – время взаимодействия и борьбы трех стилей: классицизма, барокко и рококо. Классицизм следовал образцам Античности, барокко предполагало пышность и асимметрию форм, рококо украшало мир извивами экзотических раковин. В Россию все три стиля пришли одновременно и были восприняты как некоторое единство, в котором одно от другого отделить трудно, если вообще возможно. Литература и театр развивались преимущественно под знаком классицизма, архитектура – всех трех стилей, а вот стиль рококо ушел в моду, которую почти целиком подчинил себе.

Во время правления императрицы Елизаветы Петровны сложился особый архитектурный стиль – елизаветинское барокко. Наиболее яркие его представители – Франческо Бартоломео Растрелли, Савва Иванович Чевакинский, Дмитрий Васильевич Ухтомский. Растрелли по распоряжению Елизаветы Петровны построил целый ряд зданий, и поныне поражающих великолепием и конструктивным совершенством: Большой Петергофский дворец (1755), Екатерининский дворец в Царском Селе (1757), Зимний дворец в Петербурге (1762), ансамбль Смольного монастыря. Дворцовая церковь построена по проекту

С.И. Чевакинского, назначенного императрицей Елизаветой Петровной главным архитектором Царского Села.

Все явления европейской культуры, воспринятые Россией, принимали в ней чуть-чуть иные формы, чем там, где появились. Так и русское барокко, или аннинское (в честь Анны Иоановны), или растреллиевское, имеет свои отличия. Оно сочетает в себе черты того стиля, который господствовал в храмовом зодчестве XVII столетия – он назывался московским (нарышкинским) барокко. Растрелли внимательно отнесся к архитектурным принципам московского барокко и воплотил их в светских зданиях. Все, что он строил, имело грандиозные масштабы и производило впечатление парадности, пышности, праздничности. Архитектору нравилась героика преобразованной России, и эту идею он подчеркивал обилием архитектурных и скульптурных деталей. Так и здесь фасады дворцов обильно декорированы скульптурами.

Хотя отечественная школа изобразительного искусства в первой половине XVIII в. пока не сформировалась, в России работало множество европейских художников, в том числе миниатюристов. Наиболее востребованным жанром был портрет (в Европе дело обстояло почти так же). Императрицы Анна Иоановна и Елизавета Петровна очень любили украшать своими портретами в профиль, например, табакерки, которые дарили своим приближенным.

Несмотря на то что во время правления Елизаветы Петровны Россия вела Семилетнюю войну, эта эпоха оказалась одной из самых благоприятных в российской истории. Василий Осипович Ключевский недаром писал, что со времен царевны Софьи никогда на Руси не жилось так легко, и ни одно царствование до 1762 г. не оставляло по себе такого приятного воспоминания (с. 42).

В начале XX столетия «галантный век» Елизаветы благодаря свойственной ему легкости и необязательности эстетики рококо привлекал внимание художников «Мира искусства» (Александр Бенуа, Евгений Лансере, Константин Сомов и др.). Их рисунки и картины отличаются фривольностью и эротизмом. Художники «Мира искусства» в свойственной им изысканной и куртуазной манере рисовали воображаемые сцены из жизни елизаветинского двора.

Э. Ж.

Панова О.С.

ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИКА В КИТАЕ X–XI ВВ.*

Panova O.S.
Artist's profession in China X–XI centuries

В 960 г. под властью правящего дома Чжао была основана империя Сун, первые правители которой объединили страну и положили начало централизованному государству со столицей Кайфэн. Это государство сохранит свою целостность вплоть до 1127 г. К концу X в. Кайфэн превратился в один из самых процветающих и богатых городов империи. В столице располагался императорский двор, здесь была сосредоточена дворцовая гвардия, проживал многочисленный класс чиновников и представители торгово-ремесленных профессий.

Благодаря концентрации богатств, в столице стремительно развивался спрос на предметы роскоши, включая произведения каллиграфии и живописи. Строительство монастырей и частных резиденций привлекало большое число мастеров прикладного искусства со всей империи, в том числе ранее служивших при дворе правителей покоренных государств. Это способствовало обмену опытом, росту конкуренции, смешению региональных традиций и индивидуальных художественных стилей.

Обучение ремеслу художника начиналось в юном возрасте. Часто мастерство передавалось от отца к сыну. В истории живописи Китая этого периода известно немало родов, насчитывающих два-три, а иногда и четыре-пять поколений живописцев.

*Панова О.С. Профессия художника в Китае X–XI вв. // Культура и искусство. – М., 2019. – № 3. – С. 1–8.

Распространенной формой обучения художника в эпоху Северная Сун, как и в прежние периоды, оставалось изучение и копирование образцов живописи старых мастеров. Особенную важную роль копирование играло в обучении мастеров живописи на религиозные сюжеты. Монастыри, богато украшенные росписями, служили местами паломничества для художников, желавших изучить манеру великих мастеров древности и современности. В X–XI вв. моделью для подражания среди художников-монументалистов считался танский мастер рубежа VII–VIII вв. У Даоцзы. В конце X – начале XI столетия в некоторых монастырях в окрестностях Лояна (бывшей «Восточной столицы» империи Тан) еще можно было увидеть оригинальные фрагменты его стенописей. Живописцы со всех окраин приезжали в эти монастыри, чтобы скопировать образцы росписей у Даоцзы. Непосредственный контакт с оригинальным рисунком позволял художнику изучить технику линеарного рисунка и индивидуальный стиль мастера.

В эпоху Северная Сун в Кайфэне работали представители самых разных жанровых направлений: художники, «изображавшие людей»; «горы, воды, леса и деревья»; «чужеземных лошадей и четвероногих»; «цветы, бамбук, пернатых и пушистых»; «демонов и духов»; «строения и [сооружения] из дерева». Многие художники владели несколькими жанрами одновременно, а подавляющее большинство художников специализировались на нескольких тематических направлениях внутри одного отдельного жанра. Так, мастера фигуристивной живописи обычно умели писать божеств буддийского и даосского пантеона, мифологических персонажей, фигуры людей, произведения на исторические сюжеты и портреты. Некоторые художники, напротив, выбирали узкий круг тем или вовсе специализировались на одном сюжете.

Благодаря покровительству императорского двора, в эпоху Северная Сун (960–1127) была усовершенствована система государственного управления сферой живописи. При дворе был открыт Департамент живописи Тухуаоань, отвечавший за художественные заказы двора, благодаря которому немало профессиональных мастеров было зачислено на службу сунскому двору. Но все же за пределами двора художников оставалось еще очень много.

В отличие от Западной Европы XIII–XIV вв., в сунском Китае не существовало системы цеха или гильдии, регламентирующей деятельность художников. Там, где требовался коллективный труд, например роспись храмового комплекса, художники работали в парах с

помощниками или объединялись во временные коллективы. Известно также о существовании художественных мастерских, занимавшихся росписью монастырей, усыпальниц и выполнением разнообразных ремесленных работ. Деятельность художественных мастерских, очевидно, ассоциировалась с ремесленным трудом, поэтому художники, работавшие в подобных коллективах, не упоминаются в источниках как живописцы. Большинство профессиональных живописцев, известных из сунских трактатов, работали в Кайфэне в одиночку.

У профессионального художника было несколько способов заработка: наняться для росписи монастырей, что делали обычно мастера религиозной живописи, писать на продажу или по заказу частных лиц.

Строительство или восстановление отдельных монастырей в столице спонсировалось императорским двором. В крупных проектах по декорированию таких построек могло участвовать до ста и более живописцев.

Стремительное развитие торгово-ремесленной сферы в сунском Кайфэне обеспечивало благоприятные условия для продажи произведений живописи. Свои работы художники продавали на городских рынках и прихрамовых ярмарках. Самая крупная ярмарка устраивалась пять раз в месяц на территории буддийского храмового комплекса Сянгосы. Кроме торговли своими произведениями, живописцы продавали книги, предметы антиквариата, специи и привозные редкости. Торговля в общественных местах города позволяла художнику продемонстрировать свой талант и привлечь покупателей.

Живопись пользовалась большим спросом среди зажиточных жителей Кайфэна, поэтому одной из распространенных форм заработка художников был частный заказ. Основными заказчиками художественной продукции были представители служилой элиты, родственники императорского двора, а также зажиточные торговцы и землевладельцы.

В первой половине XI в. большим спросом пользовались работы мастера жанра «цветы и птицы» Чжао Чана. Работы другого мастера «цветов и птиц» Лю Вэньхуэя настолько высоко ценились в столице, что некоторые покупатели были готовы «обменять на них золото и нефрит, но все равно не могли заполучить их». Кроме этого, известно немало случаев, когда высокопоставленные сановники приглашали художников расписывать стены или ширмы в своих резиденциях.

Также чрезвычайно популярным мотивом декора интерьеров в XI в. был пейзаж.

Благодаря высокому спросу на произведения искусства талантливые мастера имели возможность прославиться, обеспечить себе достаточно стабильный доход и независимость от покровительства императорского двора.

Фетисова Т.А.

Денисова З.М.

**ПОНЯТИЕ «МОНТАЖ»
В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ***

Denisova Z.M.

The concept of «installation» in the system of artistic culture

Термин «монтаж» возник и сформировался в кино. С появлением кинематографа монтажом стали называть возможность соединения кусков, кадров в фильме. В Англии и США этот термин не прижился. В этих странах монтажное конструирование именовалось словом «editing», т.е. редактирование, либо «citting» – «резать». Западный кинематограф начала века ограничивал возможности монтажа чисто техническими задачами. Р. Клер в книге «Размышления о киноискусстве» писал: «Монтаж – это ряд операций, во время которых сцены фильма, заснятые не подряд, подбираются соответственно ходу действия в сценарии, т.е. в том порядке, в котором они будут показаны на экране публике». Качественный скачок в понимании природы и художественных возможностей монтажа совершили отечественные кинематографисты: Л. Кулешов, В. Пудовкин, Д. Вертов, М. Ромм, С. Эйзенштейн. Именно в теоретических работах этих выдающихся режиссеров монтаж был осознан как особый тип художественного мышления.

«Монтаж, – пишет С. Эйзенштейн, – начинается с того момента, когда мы разбиваем в себе заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное бытие события или явления, чтобы вновь собрать воедино

*Денисова З.М. Понятие «монтаж» в системе художественной культуры // Человек и культура. – М., 2018. – № 6. – С. 21–29.

согласно собственному взгляду на него, который диктует мое к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения, являющееся нашим мировоззрением, нашей идеологией. И собственно с этого момента и начинается, в отличие от пассивного отображения, сознательное отражение явлений действительности, истории, природы, событий, поступков и действий».

Монтажный способ художественного творчества «выражается не в формах, подобных тем, в которых оно могло быть наблюдено в действительности, а характеризуется активным пересозданием форм ради выявления концентрации сущности, переформированием правды жизни в формах искусства». Монтажный принцип позволяет автору сразу же «смазать карту будня», подчеркнуть открыто условный характер его композиции, отбросить иллюзорность. В результате условности монтажного мышления, опиравшегося на расчленение, отбор и обобщение, естественное течение события оказывается нарушено, но это не означает нарушение общего логического смысла художественного произведения. Более того, монтажное мышление позволяет выявить его внутренние глубинные связи. Исследователь Б. Балаш пишет: «Существует нечто закадровое, которое является результатом причинных связей между отдельными кадрами. Эти связи нельзя “увидеть”, их можно понять на основании актов мышления, выводов из понятого смысла развертывающихся кадров». Активизация восприятия – одна из важных особенностей монтажного метода. «Сила монтажа, – писал С. Эйзенштейн, – в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изображаемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор». Зритель, по мнению С. Эйзенштейна, утрачивает «различие субъективного и объективного, где обостряется его способность воспринимать целое как единичную частность, где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму, внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился сам факт, обозначенный словом». Монтажные принципы, разработанные в теории кино, имеют более широкое, искусствоведческое значение. Монтажность мышления сформировала одну из ведущих тенденций в искусстве XX в.

С.Г.

Смирнова Н.Н.

«СВЯЗЬ ЗАБВЕНИЯ С ВОСПОМИНАНИЕМ». ВИДЕНИЕ ПОЭЗИИ В ТРУДАХ М.О. ГЕРШЕНЗОНА*

Smirnova N.N.
«The link oblivion with a memory». A vision of poetry
in the works M.O. Gershenson

В монографии представлено исследование поэтической концепции М.О. Гершензона, в частности, ее важнейшей смысловой доминанты – «связи забвения с воспоминанием». Автор подчеркивает, что наследие Гершензона, поднимавшего тему забвения в культуре, получило к настоящему времени не совсем взвешенную оценку.

Монография состоит из введения, пяти глав и заключения. Первая глава посвящена анализу особенностей теоретического мышления М.О. Гершензона в контексте развития науки на рубеже XIX–XX вв.

С именем Гершензона связываются замечательные достижения в области литературоведения, истории культуры, открытия в области истории русской общественной мысли XIX в. При этом философское наследие Гершензона, подчеркивает автор, безусловно, недооценено. Отчасти это объяснялось позицией самого мыслителя, не принимавшего участия в гносеологических спорах, почти никогда не отстававшего своего философского credo в открытой полемике. Кроме того, философские работы Гершензона «не имели и привычных для русско-

* Смирнова Н.Н. «Связь забвения с воспоминанием». Видение поэзии в трудах М.О. Гершензона. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 208 с. (Серия «Humanitas»).

го религиозно-философского сообщества атрибутов: четко разработанного категориального аппарата, строгих гносеологических принципов, постулатов, столь необходимых любой философской системе, наконец, критериев истинности построений. То есть в восприятии современников философия Гершензона была недостаточно теоретически разработана» (с. 30). Автор подчеркивает, что Гершензон избегает атрибутов дискурсивного мышления в своих философских сочинениях, так же как в сущности избегает и литературоведческих в работах о литературе. «Строгоому теоретическому инструментарию он противопоставляет интуицию, предпочитая называть ее *личностным видением*» (с. 34). При этом в отличие от Бергсона Гершензон, углубляясь в исследование личностной природы интуиции, приходит к смещению полярностей в картине соотношения рассудочного и интуитивного познания. «Если для Бергсона ядро личности составляет рассудочная часть, интеллект, а вокруг него, в виде “смутной туманности” расположен древний инстинктивно-интуитивный комплекс, то, по мысли Гершензона, эта диспозиция прямо противоположна: “смутная туманность” и есть ядро» (там же). Как полагает Гершензон, именно периферийное расположение интеллекта, играющего роль оболочки, определяет вторичную, внешнюю и подчиненную роль дискурсивно-логического, рассудочного познания. «Это существенным образом отличается от интуитивизма, например, Н.О. Лосского и С.Л. Франка, глубоко веривших в рациональную природу бытия, постижимую *интеллектуальной интуицией*, своего рода усовершенствованным интеллектом, аккумулировавшим вокруг себя и задействовавшим в своем функционировании инстинктивно-интуитивный комплекс» (там же).

Главный философский труд Гершензона, оставшийся незавершенным, «Тройственный образ совершенства», посвящен исследованию мира как единого живого организма и человека как его части. «Единство и раздельность всего сущего – таков закон бытия мира как живого организма. Границы между одушевленной и неодушевленной природой существуют в рамках рациональности, но не в самом мире. <...>. Мир – живой организм, следовательно, он не стоит на месте, а развивается, растет, и образ совершенства постепенно воплощается в нем подобно тому, как из почки разворачивается лист» (с. 36). Однако человеческий разум, полагает Гершензон, не в состоянии постичь направление развития мира. «Мир и человек как его часть находятся еще

во младенческом возрасте» (с. 39). Мир развивается по образу совершенства, осуществляемого в его недрах отдельными личностями. (При этом автор подчеркивает специфику трактовки термина «личность» у Гершензона, ссылаясь на его высказывание: «все в мире существует как личность». В своей книге «Ключ веры» Гершензон приводит интересный образ: «Жизнь – сложное и опасное искусство, подобное работе над взрывчатыми веществами» (цит. по: с. 38). «Взрывчатые вещества» – это устремления личностей, разнонаправленные, противоположные друг другу волевые импульсы. «Но эволюция мира такова, что постепенно они упорядочиваются, согласуются в своих “действиях-взрывах”» (там же). Автор отмечает, что «личность» – это одно из центральных, атомарных понятий в комплексе взглядов Гершензона и подчеркивает, что уже в начале 1900-х годов Гершензон мыслит личность как точку корреспонденции человека и мира. «Выход в мир возможен только через схождение внутрь личности. Обращение внутрь личности, таким образом, есть непременная форма сообщения между человеком и миром, обусловливающая закон творческой эволюции, постепенного преобразования, пути к совершенству. Обращение внутрь личности обнаруживает тождество “я” и мира» (с. 51). Погружение внутрь личности, отрешение от мнимости настоящего момента есть, как подчеркивает автор, свойство религиозного самосознания. И в этом, по ее мнению, Гершензон приближается к идеям Т. Карлейля. «Религиозное сознание *присуще* личности, неотъемлемая часть ее бытия. Оно не определяется конфессиональными рамками. В основе религиозного сознания личности лежит *вера*» (с. 52).

Задаваясь вопросом о подлинной жизни личности, Гершензон отмечает, что идеалу истории и идеалу подлинной жизни личности противостоят мнимости сиюминутных задач, «когда участие в делах современности, творчество актуальной истории, обнаруживает человека легко скользящим по поверхности явлений, но не обращающимся к сущности, равнодушным к истине в своей собственной жизни. Подлинное сознание личности, таким образом, не участвует в практике повседневности» (с. 53). Современный человек, согласно Гершензону, не следует в своей жизни тому подлинному знанию, которым располагает, не живет по истине. В чем же трудность вхождения истины в жизнь, причем истины, знакомой каждому образованному человеку? Гершензон находит ответ на этот вопрос и формулирует его в своей статье «Творческое самосознание»: «Наше сознание, как паровоз, ото-

рвавшийся от поезда, умчалось далеко и мчится впустую, оставив втуне нашу чувственно-волевую жизнь» (цит. по: с. 54). Автор резюмирует: автономность сознания, живущего в отрыве от личности, и потому дисгармоничного, сознания, вышедшего из пределов личности безвозвратно, – «вот реальность, которая проблематизирует духовное развитие» (там же). Речь идет о знании, которое «не я добыл в живом опыте», знании, не востребованном моей личностью, и потому в конце концов подлежащем забвению. «Это знание, сопровождающее всю жизнь образованного, культурного человека <...> порождает “обескровленные идеи” и “закоренелую предвзятость сознания”. <...> Именно поэтому личности следует держаться в стороне от “обескровленных идей” – общих мест – этого проклятия культуры, прибегая к целительному забвению» (с. 54–55). Как отмечает автор, забвение в этом случае – вовсе не усталость от культуры, а поиск иных духовных путей. «В этом контексте Гершензон рассматривает традицию великой русской и мировой литературы, которая всегда развивалась в стороне от магистрального пути *общего и сверхлично-доказанного знания*» (с. 55).

В главе 2 представлено видение пушкинского образа забвения в концепции М.О. Гершензона. Автор исследует статью Гершензона «Явь и сон», опубликованную в 1923 г., где тема забвения присутствует со всей очевидностью в качестве ключевой, хотя и в необычном, на первый взгляд, значении. «В этой пушкиноведческой работе Гершензон выражает суть своих многолетних размышлений, видения поэзии, в котором забвению предназначена роль вдохновляющей и очистительной силы» (с. 77). Гершензон подчеркивает, что речь идет не о забвении-уничтожении, утрате, поскольку Пушкин наполняет это слово своеобразным содержанием и употребляет его как специальный термин. Гершензон писал: «Именно словом “забвение” он обозначал то состояние личности, когда душа как бы вдруг обрывает все бес счетные действенные нити, непрестанно ткущиеся между нею и внешним миром, и замыкается в самой себе. Тогда, по свидетельству Пушкина, душа инертна и глуха вовне, но тем более полна внутри себя привольной и радужной игры; точно чудом каким замрет – и мгновенно оживет внутренно для свободного творчества, для буйного цветения» (цит. по: там же. Курсив автора. – И. Р.). Забвение, т.е. то состояние духа, когда «наглоухо замкнувшись от мира, он живет сам в себе и собою», Гершензон называл счастливейшим состоянием. Автор

подчеркивает, что это обстоятельство важно для понимания творчества самого Гершензона. Она задается вопросом: что же представляет собой это состояние духа, когда он живет своим собственным содержанием? Ответ она находит в следующих словах Гершензона: это «прежде всего *воспоминания*, т.е. те внешние восприятия, те чувства и мысли, причиненные извне, которые к моменту отрещения уже ассилировались духом и сделались его личным достоянием» (цит. по: с. 78. Курсив автора. – *И. Р.*). Автор отмечает, что это состояние погружения в себя оценивается Гершензоном как начало, зарождение творческого самосознания, необходимого основного элемента духовной и душевной жизни, без которого всякая деятельность, не мотивированная личностным видением, оказывается лишенной почвы, бессмысленной и бесполезной. «Итак, забвение – это духовная потребность, основанная, однако, на *воспоминании* – интериоризированном и “ассимилированном” духом внешнем опыте, ставшем личным достоянием» (с. 79). Как подчеркивает автор, согласно наблюдениям Гершензона, Пушкин считает воспоминание функцией воображения, поскольку состояние забвения (т.е. «усыпленье чувств и дум») располагает к воображению, которое и оживляет «картины памяти». Идея о родстве воспоминания с воображением развивалась Гершензоном в книге «Тройственный образ совершенства»: «Мое воспоминание о прошлом и мое представление о будущем равно суть *образы*, созданные по моему образу и подобию, и контуры их, видимые мною, равно объемлют неисчерпаемые глубины, полные темной кишащей жизни. Поэтому я могу сегодня помнить или предвидеть нечто скучно, а завтра – богато. Ибо не человек, а состояние его духа есть мера вещей. И заблуждение думать, что воображение и предвидение свободнее, нежели память» (цит. по: с. 79–80. Курсив автора. – *И. Р.*). Живая, истинная память, пишет автор, сродни предвидению. Именно память в творческом воображении открывает горизонты будущего. Иначе говоря, родство между воспоминанием и воображением определяет смысл творчества. «Воспоминание – не просто память о бывшем, на нем лежит отпечаток свободы, присущий творческому акту. <...> Прошлое и память о нем, воспоминания существуют по законам воображения и творческой свободы, которые в личностном плане выражаются через *самозабвение* (т.е. забвение реальных условий, законов разума, ограничивающих существование). Только *самозабвенное* творческое вдохновение делает памятное реальным» (с. 80–81).

В главе 3 «*Мир иной* в творческом мышлении М.О. Гершензона» рассматривается проблема корреляции между событиями реальными и теми, что описаны в литературе. Но, подчеркивает автор, «безотносительно к этим полюсам мыслима иная реальность, абсолютная. Она обладает своим, независимым от мира литературы, пространством воображаемого. Это – представление об ином, лучшем мире, прошедшее сквозь тысячелетия» (с. 98). Именно творчество рассматривается Гершензоном в качестве попытки человека воплотить в материю идеальный по сути образ совершенства – представление об ином, лучшем мире. Однако, отмечает автор, в этой концепции изначально полагается трагическое противоречие: невозможность материального воплощения идеального образа. «Она проявляется в том, что, воплотившись в материю, став осязаемым, идеальное теряет свои главные качества, на передачу которых была направлена энергия творца. Воплощенное, вследствие этого, приобретает черты материального мира, становится его частью, теряя свою изначальную духовную ценность» (там же). С другой стороны, подчеркивает автор, девальвация духовных ценностей становится неизбежной при их тиражировании. «Творец, благодаря своему пророческому дару, видит нечто сокрытое от глаз большинства. Воплощая свое видение, он делает его не только зримым и осязаемым материальным объектом, <...> но и объектом тиражируемым. Произведение искусства входит в историю мировой культуры, становясь общим достоянием, так что воспринимающий оказывается в роли потребителя. Словно посетитель гигантской галереи, он проходит мимо шедевров мировой культуры, рассматривая их в общем ряду, и его обращение к ним носит обзорно-познавательный характер, не обусловленный личной потребностью. Такова трагедия произведения, исходящего от творца в мир. Одновременно это и трагедия творца, осознающего неполноту воплощения предстоящего ему образа. Но отказ от творчества не в его силах: “подлинное хотение”, как называет это Гершензон, и проявляется именно как творческая способность, предошущение *мира иного* за горизонтом посюстороннего, как непреодолимое стремление к идеальному образу» (с. 98–99).

Как замечает автор, образ мира иного, по мысли Гершензона, всегда остается неизменным в своих главных чертах. Согласно Гершензону, он не является духовной ценностью, поскольку не может быть осуществлен в своей целостности, как произведение искусства, не может служить тем или иным изменчивым идеалам; его целостность

можно только ощущать посредством интуиции. «Этот образ частично, опосредованно, или даже негативно, выражается в произведении искусства, но без соответствующей интуиции не может быть прочитан» (с. 104). Видению поэта должно соответствовать видение читателя. Вне этого соответствия образ делается немым знаком. Но что позволяет человеку, добыв эту интуицию, проникнуть за пределы наличной действительности и прикоснуться к подлинности мира иного? Отображение реальности мира иного Гершензон видел именно в поэтическом языке. «Поэтический язык и есть то самое вещество, роднящее нас со сном (или мечтой). Этот язык опирается на *реальные образы*, но существа того, о чем он говорит, – не от мира сего. Оно остается неизменным независимо от эпохи и естественного языка, на котором выражается» (с. 105).

Глава 4 «В полемическом поле “Переписки из двух углов”» представляет исследование полемики о памяти и забвении в литературе, которая велась между М.О. Гершензоном и Вяч.И. Ивановым. Позицию Гершензона автор резюмирует следующим тезисом: культура на-копила слишком много, ее одряхлевшие ценности сковывают свободу духа. И проблема не просто в количестве, но в том, что «множество это не является истинной ценностью; оно лишь собрание разрозненных фрагментов, которые в сумме никогда не представлят полной и подлинной картины (да и способно ли человечество узреть ее?). Забвение, по мысли Гершензона, может очистить память человечества приведением к изначальной точке пути» (с. 122).

Иную позицию выражает Вяч. Иванов: истина (полная и подлинная картина) давно обретена, следовательно, забвение пагубно для души, которая «в каждое мгновение своего земного пути должна стремиться ввысь, туда, где она силой данной ей веры ожидает “замкнутие кольца вечности”» (там же). Иванов писал Гершензону: «Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память порабощает и мертвят; я утверждаю, что освобождает память, порабощает и умерщвляет забвение» (цит. по: там же). Для Гершензона же очевидно, что культурная память человечества не является условием и закономерностью его спасения. «Из тупика культуры может выйти только личность, ощущающая в себе эту потребность. И принципиально важно, что инициатива в этом принадлежит данной конкретной личности и только ей» (там же). Забвению при этом предается не столько само культурное наследие, сколько созданная веками «иерар-

хия благоговений». Забвение здесь – это путь обретения изначальной сущности в непосредственном соприкосновении с творческой реальностью. «Личность воспринимает не предустановленные законами иерархии культурных ценностей смыслы, отделившиеся от изначального существования, и впоследствии обезличенные, объективированные в истории, но только то, чтоозвучно ее духовному строю» (с. 125). Как уже отмечалось выше, *забвение* в культуре, о котором Гершензон спорил с Вяч. Ивановым, имеет своим источником *самозабвение* – «блаженное забвение себя отдельного» (цит. по: с. 195). Автор подчеркивает, что интуиция и воображение не случайно подсказали Гершензону образ Санчо Пансы с его *блаженным самозабвением*. Но ключевым в концепции *видения поэта* стал для Гершензона именно пушкинский образ *забвения*.

Глава 5 «*Биография слова* в лингвопоэтических штудиях М.О. Гершензова 1910–1920-х годов» представляет исследование темы имени и слова в работах Гершензона. В частности, автор останавливается на работе «Дух и душа. Биография двух слов», отмечая, что это исследование далеко выходит за рамки собственно этимологии, а также сравнительно-исторического языкоznания. Слово одушевлено, о нем и говорится как о человеческой личности. Как подчеркивает Гершензон, само слово «дух» и его биография свидетельствуют о его особым положении в истории языка. «Само слово “дух” “содержит в себе ядро личности, и так же, как ядро человеческого духа – **“комочек жизнной прополазмы”** – вовеки неизменно и непознаваемо» (с. 151–152). Согласно Гершензону, в биографии слова «дух» воплощается идеал свободы как «абсолютного движения, отреченного от всяких форм» (цит. по: с. 152).

Биографии слова «дух» как абстракции противопоставляется биография слова «душа» как воплощение индивидуации. «Именно в слове “душа” воплощено обозначение единственно возможной в языке степени индивидуации» (с. 153). Как отмечает Гершензон, единичное может быть названо только этим словом; «замкнутость и конкретность личности», ее отъединенность от остального мира, «почти полное отсутствие сообщения с целым мирозданием» – все это охватывает биография слова «душа». Именно поэтому, отмечает Гершензон, биография слова «душа» не настолько величественна, как биография слова «дух».

Завершая монографию, автор вновь обращается к работе Гершензона «Тройственный образ совершенства» и подчеркивает, что свое стремление к этому образу человек ощущает как желание счастья. «Память и воображение есть также свидетельства движения мира к совершенству; они служат своего рода предначертаниями пути и ориентирами на нем» (с. 190). Автор исследует также работу Гершензона «Человек, пожелавший счастья», посвященную образу шекспировского Макбета, и подчеркивает, что Гершензон приходит к выводу о несовместимости произвола с «подлинным хотением» и видением лучшего мира. По мнению Гершензона, этому видению более всего соответствует образ Дон Кихота. «Поиск возможности свободы без произвола раскрывает два взаимосвязанных модуса бытия: “забвение себя отдельного” и “мое подлинное «я»”. В *подлинном* “я” с максимальной полнотой отражает целостный образ совершенства» (с. 192–193).

И.И. Ремезова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Хрущёва Настасья

ПОСТИРОНИЯ И ЭЙФОРИЯ: О МЕТАМОДЕРНЕ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ*

Nastasya Khrushcheva

Postironia and euphoria: about metamoderne in academic music

О метамодернизме как особом состоянии культуры заговорили после появления манифеста голландских философов Тимотеуса Вермюлена и Робина ван дер Аккера (2010) и британского художника Люка Тёрнера (2011).

Метамодернизм представляет собой глобальную ментальную парадигму, пришедшую на смену постмодернизму. Внешней причиной возникновения метамодерна стало начало четвертой промышленной революции, внутренней – кризис постмодернизма.

Влияние тотального Интернета проявляется в двух противоположных тенденциях: в снижении способности к восприятию любого контента и в непрерывном его производстве. Но тотальный Интернет также порождает «общество художников», где каждый человек вне зависимости от своего образования и рода занятий создает огромное количество текстов – визуальных, вербальных, аудиальных. Для му-

*Хрущёва Н. Постирония и эйфория: О метамодерне в академической музыке. – Режим доступа: <http://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches>

зыки это означает радикальное изменение отношений между композитором и слушателем, поэтому еще одним принципиальным свойством искусства метамодерна становится то, что его, в принципе, может производить каждый. Между меланхолией пролистывания новостной ленты и тотальным эстетическим высказыванием «общества художников» и рождается метамодерн.

Внутренняя причина метамодерна связана с усталостью от тотальной иронии постмодернизма, от его непрерывного цитирования и невозможности метанарративов. Если постмодернизм рефлексировал небывалое *количество* информации, то метамодерн рефлексирует уже невиданную до этого *скорость ее распространения*: метамодерн возникает не просто в эпоху Интернета, но в эпоху Интернета быстрого, доступного повсюду.

Метамодернизм не отрицает постмодернизм (как это часто бывает с соседствующими парадигмами), а полностью вбирает его в себя. Если рассматривать постмодернизм и метамодернизм как составляющие части постмодерна, можно выделить и то общее, что у них есть. Это ощущение культуры как глобального супермаркета; рефлексия над информационной травмой; эмоциональная атрофия; невозможность серьезного восприятия какого-либо метанарратива.

У музыкального метамодерна есть собственные предпосылки: усталость от сложных, зачастую завязанных на математических методах композиторских техник, от идеи поиска сложного «саунда».

Музыкальный генезис метамодерна («протометамодерн») включает, по мнению автора, Эрика Сати (1866–1925) с его отстраненной сентиментальностью и особой природой юмора. «Гимнопедия 1», пишет Хрущёва, представляет собой тип отстраненной *сентиментальности*. Эта внешне простая, романтическая музыка, полная необъяснимой странности. Современникам музыкальные опыты Сати казались пародиями и тонкими шутками. В свете метамодерна они выглядят «тихим бунтом», расшатывающим границу между профессионализмом и дилетантизмом и, шире, основы композиторской профессии как таковой.

Неоднократно выражавший свое неприятие современной ему авангардной музыки, Николай Метнер в свое время казался ретроградом, однако его музыкальные тексты внезапно обретают актуальность сегодня. Общеупотребимые, «известные всем» интонации его музыки,

простота, доходящая до декларативности, делают ее практически метамодернистской.

Минимализм, родившийся в 60-е годы как альтернатива серийной музыке и, шире, техникоцентристских «музык» послевоенного авангарда, не только не утрачивает своего значения сегодня, но выходит на новый уровень влияния. В эпоху четвертой промышленной революции минимализм становится основной стратегией, главной композиторской техникой эпохи метамодерна.

С точки зрения метамодерна минимализм можно разделить на две волны. Первая включает творчество «отцов» минимализма – Райли, Райха, Ла Монте Янга и Гласса и их непосредственных продолжателей. Уже в их творчестве формируются многие ключевые для метамодерна принципы: переосмысление категорий массового и элитарного, «обнуление» автора за счет обращения к надличному, надавторскому, к архетипическим формулам, «дление» одного эффекта и доходящая до предела простота.

Однако к метамодерну в полном смысле можно отнести только произведения второй волны минимализма – те, в которых присутствует модус сентиментальности. Эта холодная, отстраненная сентиментальность метамодерна слышна в «Sweetair» Дэвида Лэнга и других сочинениях группы «Bangon a Can», в многочисленных опусах Симеона тен Хольта, музыке Владимира Мартынова. Именно эта сентиментальность «подключает» другие свойства метамодерна: постиронию, песенность, простоту (не только мелодическую, но и эстетическую), так как происходит заигрывание с легкими музыкальными жанрами).

Минимализм эпохи метамодерна от классического минимализма отделяет своеобразная *граница аффекта*: метамодерн начинается там, где на смену праздничной или, наоборот, драматической ударности приходит мягкость и особая отстраненная сентиментальность.

Итак, основные свойства метамодерна – постирония, возвращение аффекта, конец цитатности, актуализация метанarrативов, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом, длящаяся амбивалентная «эмоция». Метамодерн возвращает музыке аффект: длительно переживаемую статичную музыкальную эмоцию.

Основной аффективной парой в метамодерне можно считать *меланхолию* и *эйфорию*, переживаемые одновременно. Мерцание двойного аффекта меланхолия / эйфория слышно во всех метамодерных

произведениях Валентина Сильвестрова, фортепианных опусах Симеона тен Хольта, музыке Леонида Десятникова.

Метамодерн преодолевает цитатность постмодерна: вместо непрерывного цитирования конкретных текстов метамодернист использует безымянные архетипические формулы. В постмодернистском искусстве тоже встречалось цитирование не конкретного автора, а целого стиля, но постмодернист чаще всего соединяет это цитирование с иностилевыми фрагментами, а метамодернист *непрерывно цитирует стиль*, и этот стиль неизменен на протяжении всего произведения. В метамодернистском произведении ниоткуда не «выглядывает» автор. Именно в метамодерне происходит настоящая *смерть автора*, бывшая основным «сюжетом» постмодернизма.

Метамодерн возвращает музыке «новую простоту» – в смысле доступности для каждого. На практике это выражается в радикальном упрощении языка: использовании простых оборотов, «принадлежащих всем» интонаций, детскости и дилетантизма в разных их проявлениях. И здесь возникает важная для метамодерна проблема *поэтики незначительного*. Она проявляется в разных, подчас никак не пересекающихся и даже противоречащих друг другу формах, таких как:

- использование тихих, медленных и интонационно усредненных тем в совокупности с подчеркнутым отсутствием какой-либо «композиторской работы»;
- «новый дилетантизм», полное стирание технической, интеллектуальной, ментальной границы между профессионализмом и дилетантизмом, элитарностью и массовостью, сложностью и простотой;
- как следствие, создание декларативно простых, как бы детских произведений со всей атрибутикой музыкальной «детскости» – только одноголосие, только скрипичный ключ; также музыкальное артеропера часто записывается подчеркнуто небрежно и от руки;
- бунт против самой профессии композитора, осознание невозможности создания совершенного опуса сегодня;
- нарочитое самоуничтожение композитора внутри пьесы – сознательный отход от демонстрации композиторских умений или демонстрация «неумений»;
- использование исполнителей-дилетантов – либо находящихся в начале творческого пути (маленьких детей, начинающих взрослых исполнителей), либо в принципе не имеющих отношения к музыке – и создание из этого определенного художественного жеста;

- обращение к предельно обобщенным интонациям, «принадлежащим всем» музыкальным лексемам;
- постепенное размытие границ между академическим и неакадемическим, а также профессиональным и дилетантским в концертной практике.

C. Г.

Салиенко А.П.

**«МАРГИНАЛЬНОЕ» В ИСКУССТВЕ 1920-х годов.^{*}
ВЛИЯНИЕ ИЛИ ОТСУТСТВИЕ КАНДИНСКОГО^{*}**

Salienko A.P.
**«Marginal» in the art of the 1920 s.
The influence or absence of Kandinsky**

Кандинский – маргинал по отношению к пролетарским художникам, для искусствоведов-марксистов – он «идеалист» и «эстет». Его идеи о «духовном в искусстве» и о «чувственном восприятии» оказались слишком сложными для студентов СВОМАСа-ВХУТЕМАСа – преимущественно выходцев из рабочих и крестьян – и не соответствовали замыслу о создании массового искусства (центральная тема 1920-х), его «ничего не изображающее» искусство (В. Кандинский) не могло быть понятно зрителю. Пропагандируемое им чувство внутренней свободы не нашло отклика в пролетарском обществе.

Нарком просвещения А. Луначарский не любил Кандинского. В 1914 г. в статье, посвященной выставке Салона независимых в Париже, Луначарский писал о художнике в издевательском тоне: «Этот человек, очевидно, находится в последнем градусе психического разложения. Начертит, начертит полос первыми попавшимися красками и подпишет, несчастный, – “Москва”, “Зима”, а то и “Георгий святой”. Зачем все-таки позволяют выставлять? Ну хорошо – свобода; но ведь

*Салиенко А.П. «Маргинальное» в искусстве 1920-х годоов. Влияние или отсутствие Кандинского // Культура и искусство. – М., 2019. – № 1. – С. 94–102.

это слишком очевидная болезнь, притом лишенная какого бы то ни было интереса, потому что даже Руссо и любой пятилетний ребенок – настоящие мастера по сравнению с Кандинским, стоящим на границе животности». Однако такое отношение не мешало влиятельному наркому поддерживать инициативы Кандинского в первые годы советской власти. Осенью 1918 г. художник пишет программу для СВОМАСа (Свободные мастерские), весной 1920 г. – программу для ИНХУКА (Институт художественной культуры), участвует в создании ГАХН (Государственная академия художественных наук), инициирует организацию Музея живописной культуры, становится председателем музейной комиссии Наркомпроса (1918–1921). Неудачи, постигшие его на преподавательском поприще во ВХУТЕМАСе, равнодушие студентов к его мастерской В. Турчин объясняет тем, что «его романтический индивидуализм «не соответствовал» эпохе коллективного вождения». С такими же проблемами Кандинский столкнулся в ИНХУКЕ. «Расхождение Кандинского с Родченко имело принципиальный характер. «Производственники» выступали против «чародейноугарной», психологизированной и субъективной системы художника». Таким образом, авангард вытеснял авангард.

Кандинский уезжает в Берлин в декабре 1921 г. Свои педагогические амбиции художник реализует в Баухаузе. Главной целью обучения в Баухаузе он считал научить студента наблюдать, логически мыслить и действовать «аналитически-синтетически», а также наделить его теоретическими знаниями, необходимыми для самостоятельного творчества, для осмыслиения устремлений собственного искусства, помогающими развиться его творческой индивидуальности. Практические занятия были направлены на проработку первоэлементов, взаимодействия формы и цвета, уяснение конструктивных и композиционных закономерностей построения. Как отмечает В. Турчин: за все годы преподавания во ВХУТЕМАСе у Кандинского «было крайне мало воспитанников; даже имена их трудно установимы (число колебалось от 5 до 8)». Согласно «Сведениям о количестве учащихся 2-х Свободных Государственных Художественных Мастерских» от 17 мая 1919 г., в мастерской Кандинского насчитывалось 20 студентов (меньше только у Малевича – 10).

Студенты ВХУТЕМАСа интуитивно понимали: для того чтобы стать самостоятельным художником, важно научиться не приемам, а принципам. Однако философские построения Кандинского, путано

излагаемые им в лекциях, не вызывали понимания у интеллигентуально не подготовленной молодежи.

Молодые художники, которые собрались в «Обществе станковистов» (ОСТ), мечтали о создании современного языка революционного искусства. Не желая руководствоваться старыми методами, они искали новый метод изображения действительности. И уроки Кандинского не прошли для них даром. Так, Л. Пчелкина считает, что С. Никритин в своей аналитической деятельности «оказался не просто продолжателем его дела, но и претворил в жизнь многие идеи, высказанные Кандинским в 1920-м году», особенно в сфере, касающейся ощущения общих законов природы звука и цвета. В 1922 г. С. Никритин возглавил группу художников-проекционистов «Метод», состоящей из студентов ВХУТЕМАСа – учеников В. Кандинского (среди них – А. Лабас, С. Лучишкин, А. Тышлер, К. Редько, В. Люшин). Они рассматривали искусство как «науку об объективной системе организации материалов». Группа публично заявила о себе через год после отъезда Кандинского. В конце 1922 г. в МЖК в Москве на выставке работ, отобранных для организованной Д. Штеренбергом для «Первой русской художественной выставки» в Берлине и Амстердаме (названные художники входили в художественный совет музея, основанного Кандинским), а в 1924 г. на «1 Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» художники показали свои «лабораторные опыты» – работы формально-аналитического характера. Учитывая вхутемасовский принцип свободного перемещения студентов из одной мастерской в другую, знакомясь с методиками разных мастеров, они получали довольно сумбурный, хаотический опыт познания основ живописного мастерства. Например П. Вильямс, чей ученический путь типичен для вхутемасовца, за пять лет обучения осваивает живописные системы Коровина, Кандинского, Машкова, Кончаловского, Шевченко, Штеренberга. Все преподаватели-живописцы много говорили о цвете (Р. Фальк, А. Куприн, П. Кончаловский, И. Машков, К. Истомин, П. Кузнецov, К. Малевич и др.), в Петрограде-Ленинграде проблемы цвета волновали М. Матюшина и К. Петрова-Водкина. Во ВХУТЕМАСЕ в те же годы, что и Кандинский, преподавали А. Родченко, Л. Попова, Н. Удальцова. Родченко тогда трудился над живописными сериями «Концентрация цвета и форм» и «Композиции движений проецированных и окрашенных плоскостей». Л. Попова и А. Веснин в 1922 г. вместе написали программу «Цвет».

Позже, уже в 1924 г., программа Г. Клуциса, учившегося у Малевича (1918–1920), дополнялась курсом лекций по научному цветоведению и психологии восприятия цвета («Учение о цвете»), который читали психолог С. Красков и физик Н. Федоров. Однако Кандинского больше других интересовали вопросы, связанные с символикой цвета и его воздействием на психику зрителя («На психическом переживании цвета основана возможность живописного языка»). В мастерской Кандинского «начинали с изучения статичной и двигающейся натуры», затем «через композиционные предметные построения» переходили «к свободной живописной гармонизации цвето-формы», его «программа открывала дорогу психоаналитическому методу в искусстве и была направлена на раскрытие содержания синтетического (монументального) искусства». И все же трудно выделить влияние Кандинского среди многих других, поскольку все влияния перемешивались. Так, С. Луцишкен перечисляет учителей через запятую: «Кандинский, Малевич, Родченко, Попова, Удальцова и другие», непримиримые оппоненты в этом перечне соседствуют друг с другом. Ученица Р. Фалька Н. Кашина вспоминает уроки своего мастера: «Советовал сначала не думать о живописи, “войти в чувство”. <...> Предметы только цветовые части целого. Наши ноты – натура, и мы должны их знать так же как музыкант». «Цвет – инструмент. Картина – оркестр». Три кита педагогической системы Фалька – ритм цвета, цветовая пе-рекличка, цветовой камертон. Он учил точности попадания: «живопись – верный цвет на верном месте». У Фалька было много учеников. Он учил их чувствовать цвет и слушать музыку. Для описания живописи Фальк часто использовал музыкальные термины. Многие художники искали в живописи музыкальные ассоциации (П. Кузнецов, К. Истомин, М. Матюшин, К. Петров-Водкин и другие). Но если учеников Кончаловского, Фалька, Истомина и других «выдает» их живопись, то с Кандинским все сложнее. Возможно, унаследованный от учителя интерес к «чувственному восприятию» проявился в их увлечении самым эмоциональным течением в современном искусстве – экспрессионизмом. Уже в конце 1920-х годов художников ОСТ, наиболее активных борцов за пролетарское искусство, будут критиковать за отход от установки на тематику, обвинять в индивидуализме и «эгоистическом мировоззрении», ругать за «передачу полученных от внешних явлений настроений, впечатлений, индивидуальных переживаний» (И. Маца), за «метафизику и отвлеченный психологизм», а

Тышлера еще за «кошмары». В начале 1920-х годов А. Тышлер, участник группы «Метод», создает аналитическую серию «Цвет и форма в пространстве». Он меньше других был знаком с творчеством Кандинского и во ВХУТЕМАСе, скорее всего, его не застал, поэтому нет оснований для того, чтобы говорить о влиянии одного художника на другого. Тем более примечательна реакция участников очередного диспута в центре марксистско-ленинской науки – Комакадемии в мае 1928 г., где один из участников дискуссии заявил: Тышлер и Кандинский одного поля ягоды.

Искусство Кандинского индивидуально, в нем многое основано на «случайности», интуиции, интересе к свободному, непосредственному письму, импровизациям. Не случайно особое внимание художник уделял детскому творчеству. Как отметил В. Турчин: «Для Кандинского “путешествие в детство” имело определенный психологический аспект. Чем больше он ощущал свое одиночество в искусстве, тем больше культивировал преднамеренную инфантильность». Тышлер, соединяя реальное и фантастическое, создавал свой собственный мир, сотканный из впечатлений, часто связанных с воспоминаниями детства. Тышлер представлял собой тот тип художника, о котором говорил Кандинский, включаясь в педагогический эксперимент: «Каждый истинный художник непременно должен найти и найдет именно ему нужную форму», подходящую ему по «духу». «Наличность внутренней жизни художника, т.е. того присущего ему внутреннего мира, из которого естественно рождаются замыслы произведений, – условие прирожденное». Критики-марксисты «назначат» Тышлера главным маргиналом, «злокозненным типом», создающим «упадочное», «вредное» и «враждебное» искусство. Искусство, обусловленное «внутренней необходимостью» (и творчество Тышлера – один из таких примеров), оказалось не востребованным новой эпохой.

Кандинский подарил нам удачную формулировку: «другое искусство». Такое искусство, которое назовут «русским авангардом», будет развиваться на обочине официальной художественной жизни Советской России. Его влияние русское искусство испытает уже во второй половине XX в.

C. Г.

Шёнле Андреас

**АРХИТЕКТУРА ЗАБВЕНИЯ:
РУИНЫ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ
В МОДЕРНОЙ РОССИИ***

Schenle Andreas
**Architecture of oblivion: Ruins and historical consciousness
in modern Russia**

Руины – своего рода образ самосознания культуры, размышающей о собственных истоках, «скорее культурный конструкт, чем физический объект» (с. 19). В Западной Европе руины начинают воспринимать именно как руины и сохранять в этом качестве в эпоху Возрождения, когда осознание прерывности истории повысило значимость следов прошлого. Особую ценность руины приобретают в эпоху Прорвания.

Существенно иначе обстояло дело в России. Вплоть до присоединения Крыма (1783) здесь не было античных руин. Деревянные церкви не могли превратиться в эстетически впечатляющие развалины, а немногочисленные каменные церкви периодически подвергались перестройкам. Новая церковь приобретала святость от местоположения, а не от стилистической связи со своей предшественницей. Повсеместная бедность и слабая экономика не способствовали эстетизации феномена разрушения.

*Шёнле А. Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в модерной России / авториз. пер. с англ. А. Степанова. – М.: Новое лит. обозрение, 2018. – 376 с. – (Серия «Интеллектуальная история»).

В эпоху Петра Великого прошлое стало восприниматься одновременно как царство невежества и предмет исторического любопытства. Но забота о сохранении материальных ценностей не доходила до идеи сохранения архитектурного наследия в целом. Во второй половине XVIII в. Античность стала восприниматься как универсальная архитектурная и художественная манера. Местное культурное наследие считали не имеющим ценности: Московский Кремль едва не пал жертвой классицистического проекта Василия Баженова.

Романтизм сопровождался интересом к реконструкции руин, которая, однако, основывалась скорее на воображении, чем на данных археологии. «Настоящее самонадеянно уверилось в том, что может вернуть отдаленное прошлое» (с. 36).

Самостоятельная ценность руин по-настоящему была осознана лишь в начале XX в. мирикурсниками. Они воспринимали памятники как отдельные и неповторимые произведения. Такой подход, в сущности, исключал любое реставрационное вмешательство. Допустима лишь консервация, сохранение памятника как знака живой традиции.

После 1917 г. дворцы и усадьбы превратили в музеи. Но к концу 20-х годов возобладала идеологическая установка, обращенная в будущее. Множество исторических зданий было уничтожено.

После военных разрушений 1941–1945 гг. были предприняты огромные усилия для сохранения национального наследия, но уже к 1949 г. появились первые признаки охлаждения властей к задачам реставрации. «Импульс отказа от прошлого приводил не только к разрушению множества памятников, но и подталкивал к целостной реставрации <...>, в то время как желание сохранить непрерывность истории оправдывало более аутентичную фрагментарную реставрацию» (с. 43).

Романтическое представление о «целостности» сохранялось в России гораздо дольше, чем в западных странах, что имело фатальные последствия для консервации, и особенно – консервации руин. И широкая публика, и профессиональное сообщество реставраторов желали видеть целостные, стилистически единые архитектурные комплексы, а не плод случайных влияний времени. Архитектура современных русских городов в значительной степени «придумана», поскольку «целостная реконструкция» часто опиралась на гипотетические аналоги. «Живописность разрушающегося памятника признавалась только в небольших контркультурных сообществах» (с. 43). В странах Запада на-

считывается больше сторонников сохранения примет исторического возраста здания – например, патины или частичного разрушения. «Здесь чаша весов склонялась не к реставрации, а к консервации» (с. 43).

В первой главе («Руины и модернность в русском предромантизме») прослеживается развитие интереса к руинам в конце XVIII в. Во второй главе («Уроки московского пожара 1812 года») речь идет о возрождении провиденциализма и компрометации просветительских ценностей в связи с пожаром Москвы. В третьей главе («Эстетика и политика в романтической моде на руины») рассматривается тема руин в романтизме, прежде всего на примере картины Брюллова «Последний день Помпеи».

Четвертая глава («Между стиранием и взращиванием») посвящена модернистской интерпретации руин представителями Серебряного века. Мирикусники воспринимали руины позитивно, как зримое выражение перекличек между прошлым и настоящим. Символисты связывали руины с апокалиптическими предзнаменованиями, предвестием конца цивилизации. Авангардисты приветствовали разрушение как начало новой эры, «хотя авангард оставался диалектически связан с прошлым, которое ему приходилось многократно воскрешать в памяти, прежде чем окончательно отбросить» (с. 47).

В пятой главе («Послереволюционная разруха в городе») речь идет об опустевшем и разрушающемся Петрограде 1920–1921 гг. Бывшие мирикусники воспринимают город как нечто прекрасное, вернувшееся к своей доиндустриальной красоте и тем самым противостоящее советской идеологии прогресса. Для Виктора Шкловского и Владислава Ходасевича руины – это возможность остранения, открытости и свободы.

В шестой главе («Руины Ленинграда времен блокады и эстетика борьбы за выживание») исследуются ограничения, налагавшиеся властями на презентацию блокады и попытки некоторых деятелей искусства обойти государственный контроль и передать другим свой невыразимый опыт. «В контексте полной дегуманизации красота лежавшего в руинах города становилась ключевым образом в попытках сохранить какую-то нормальность» (там же).

В седьмой главе рассматриваются образы руин в поэзии Иосифа Бродского. Поэт воспринимает развалины как переходную область между пространством и временем: «Руины прорывают бессмысленное

течение повседневности и открывают иноприродную область, характеризующуюся вневременностью и полнотой бытия» (с. 48).

Восьмая глава («Руины как альтернативная реальность») посвящена функции руин в так называемой «бумажной архитектуре». Сначала «бумажные руины» были уходом от тусклой советской действительности, затем – неисчерпаемым ресурсом художественных форм.

В «Заключении» излагаются споры о строительной политике властей постсоветской Москвы. Действия Лужкова, по мнению автора, «соответствовали представлению о том, что государство владеет городским пространством и отвечает за его внешний вид, так что любой мельчайший изъян воспринимается как прямое обвинение местной власти в неэффективности. Модернизация, по Лужкову, означает очистку, и в этом отношении он разделял представления советских властей о том, <...> что прогресс достигается только за счет отрицания прошлого или же за счет замены аутентичных исторических руин добротными, отполированными симулярами» (там же).

В России «патина времени» долго приносилась в жертву насущной необходимости настоящего – отделить себя от недавнего прошлого. «Руины казались неприятным и неприглядным диссонансом, идущим вразрез с огромными усилиями, предпринимаемыми для организации будущего в соответствии с глобальной просветительской идеей прогресса; они становились обиталищем или символом тех, кто отвергал эту телеологию и акцентировал потенциальные возможности фрагментации, гетерогенности и различия. <...> Таким образом, руины становились своего рода инородным телом – стилистически, экзистенциально, а также и политически, в то время как для интеллектуальной элиты они превращались в иносказательное выражение свободы, в место, где преодолеваются культурные и идеологические границы» (с. 49).

Душенко К.В.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 168.522
DOI 10.31249/hoc/2019.04.04

Константин Душенко[©]

БЫЛ ЛИ ДОСТОЕВСКИЙ КРЕСТНЫМ ОТЦОМ СЛОВА «СТУШЕВАТЬСЯ»?

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Свидетельство Достоевского, что именно он ввел слово «стушеваться» в литературу, не раз подвергалось сомнению. В статье приводятся доводы в пользу того, что вплоть до конца 1850-х годов оно воспринималось современниками как «авторское слово» Достоевского.

Ключевые слова: словарный состав русского языка; Ф.М. Достоевский; В.Г. Белинский.

*Konstantin Dushenko
Was Dostoevsky really the godfather
of the word ‘to efface himself’?*

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. Dostoevsky's testimony that he was the one who introduced the word 'to efface himself' in literature was repeatedly questioned. The article argues that up until the end of the 1850 s. the word was perceived by his contemporaries as an invention of Dostoevsky.

Keywords: Vocabulary of the Russian language; F. Dostoevsky; V. Belinsky.

После нововведений Карамзина в русском языке появилось очень немного общезвестных слов, принадлежащих конкретным писателям. Преобладают среди них существительные, такие как 'головотяпство', 'мягкотелость' и 'злопыхательство' (Салтыков-Щедрин), 'бездарь' (Игорь Северянин), 'стрекозел' (Маяковский), 'сталкер' (бр. Стругацкие). Редким исключением является глагол 'стушеваться', введенный в литературу, по его собственному утверждению, Достоевским.

В ноябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский поместил заметку «История глагола “стушеваться”». «...Мне, — писал он, — в продолжение всей моей литературной деятельности, все-го более нравилось в ней то, что и мне удалось ввести совсем новое словечко в русскую речь <...>» [6, с. 67].

Введено оно было в повести «Двойник. Приключения господина Голядкина»¹, опубликованной в февральском номере «Отечественных записок» за 1847 г. Слово 'стушеваться' встречается здесь трижды, причем каждый раз с оборотами, поясняющими его значение.

Гл. 4: «...Ему пришло было на мысль как-нибудь, этак под рукой, бочком, втихомолку улизнуть от греха, этак взять — да и стушеваться, т.е. сделать так, как будто бы он ни в одном глазу, как будто бы вовсе не в нем было дела»² [7, с. 296].

Гл. 6: «...Любит стушеваться и зарыться в толпе <...>» [7, с. 310].

Гл. 9: «...Глядел так, что чуть что, — так он и стушуется, так он и в соседнюю комнату, а там, пожалуй, задним ходом, да и того...» [7, с. 345].

По толкованию Достоевского, 'стушеваться' значит «исчезнуть, уничтожиться, сойти, так сказать, на нет. Но уничтожиться не вдруг, не провалившись сквозь землю, с громом и треском, а, так сказать,

¹ В редакции 1866 г.: «Двойник. Петебургская поэма».

² В редакции 1866 г.: «было и дело».

деликатно, плавно, неприметно погрузившись в ничтожество» [6, с. 66]. Ныне оно чаще употребляется в значении ‘оробить, смутиться’.

На своем авторстве Достоевский не настаивал: «Словцо это изобрелось в том классе Главного инженерного училища, в котором был и я. <...> Все планы чертились и оттушевывались тушью, и все старались добиться, между прочим, уменья хорошо стушевывать данную плоскость, с темного на светлое, на белое, и на нет. <...> И вдруг у нас в классе заговорили: “Где такой-то? – Э, куда-то стушевался!” <...> Или <...>: “Я вас давеча звал, куда вы изволили стушеваться?” Стушеваться именно означало тут удалиться, исчезнуть, и выражение взято было именно с стушевывания, т.е. с уничтожения, с перехода с темного на нет. Очень помню, что словцо это употреблялось лишь в нашем классе, <...> и когда наш класс оставил Училище, то, кажется, с ним оно и исчезло. Года через три я припомнил его и вставил в повесть» [там же, с. 67].

В 1849 г. Достоевский был арестован, а затем сослан на каторгу. В 1877 г. он вспоминал: «Помню, что выйдя, в 1854 году, в Сибири из острога, я начал перечитывать всю написанную без меня за пять лет литературу <...>, начав перечитывать, был даже удивлен, как часто стало мне встречаться слово “стушеваться”» [6, с. 66].

В 1965 г. эту версию вхождения слова ‘стушеваться’ в язык и литературу поставил под сомнение С.Ю. Сорокин: «Появление в перевесном употреблении в литературной речи этого профессионального слова чертежников и художников Достоевский <...> приписывал своей инициативе, но вряд ли с достаточными основаниями» [13, с. 501]. Так же считает Олег Федосов, сотрудник Университета им. Л. Этвеша (Будапешт): «Версия Достоевского о его [слова] лавинообразном распространении <...> видится по крайней мере маловероятной». «Глаголы тушеваться / стушеваться не являются изобретением одного, пусть даже гениального, писателя, а возникли в разговорной стихии в одном или нескольких профессиональных сленгах (художников, печатников, студентов и т.д.), распространившись затем как в общем разговорном, так и в литературном языке» [14, с. 88, 90].

Мы видели, что сам Достоевский указывал на возникновение слова в профессиональной среде и в заслугу себе ставил лишь его введение в литературу. Петербургские литераторы впервые услышали и заметили это слово еще до публикации повести:

«...В начале декабря 45-го года Белинский настоял, чтобы я прочел у него хоть две-три главы этой повести. <...> На вечере, помню, был Иван Сергеевич Тургенев, прослушал лишь половину того, что я прочел, похвалил и уехал. <...> ...Новое словцо не возбудило никакого недоумения в слушателях, напротив, всеми было вдруг понято и отмечено. Белинский прервал меня именно с тем, чтобы похвалить выражение. Все слушавшие тогда <...> тоже похвалили. Очень помню, что похвалил и Иван Сергеевич Тургенев. <...> Хвалил потом очень и Андрей Александрович Краевский» [6, с. 65–66].

В этом сообщении имеется нестыковка, отмеченная комментаторами академического собрания сочинений: слово ‘стушеваться’ впервые встречается в конце 4-й главы «Двойника», а значит, Достоевский читал и ее тоже. Тургенев, прослушавший лишь половину прочитанного, едва ли мог слышать чтение этой главы.

После огромного успеха «Бедных людей» «Двойник» вызвал большой интерес у читающей публики. И хотя критические отзывы преобладали, не приходится сомневаться, что повесть прочли все видные литераторы, а значит, заметили и новое слово, трижды употребленное в ней.

Подтверждением этому служат две ранние цитаты, где автором слова назван Достоевский. Первая из них появилась сразу после публикации «Двойника», в мартовском номере «Отечественных записок» за 1847 г.: «Сын Отечества!.. Помним, что у нашего отечества был такой “Сын”, но вдруг он исчез, стушевался, как говорит Достоевский, – умер, или пропал без вести – не знаем» [3, с. 82].

12 лет спустя Аполлон Григорьев (который в 1846 г. жил в Петербурге) писал: «...Мы готовы довести себя до состояния нуля, чистой tabula rasa— стушеваться, говоря словом сентиментального натурализма» [4, с. 33]. Очевидно, что речь здесь идет о Достоевском, тогда еще не вернувшемся из ссылки; стало быть, в 1859 г. память о его авторстве была жива.

Достоевский, как мы полагаем, не вполне точен, утверждая, что уже в годы его ссылки (1850–1854) слово ‘стушеваться’ стало «часто встречаться» в литературе. Следующий известный нам пример его употребления после цитаты 1847 г. относится к 1848 г. и принадлежит брату Ф. М. Достоевского Михаилу: «...Все поспешили выйти на крыльце, и таким образом несколько стушевалась эта неприятная сцена <...>» [5, с. 276]. Еще один пример относится к 1853 г.:

«...Лакированная Минерва <...> совершенно стушевалась в померкшем углу» [9, с. 178]. Разумеется, эти данные неполны, но все же «лавинообразное» распространение слова в печати началось, по-видимому, лишь с конца 1850-х годов.

Слова, родственные слову ‘стушеваться’, включены в академический словарь 1847 г., в частности: ‘вытушевать’ – «отделять тушью», ‘вытушеваться’ – «быть вытушевываему»; ‘оттушеввать’ – «отменять рисунок тушью или чем-нибудь другим», ‘оттушеваться’ – «быть оттушевываемому» [12, т. 1, с. 237, т. 3, с. 136]. Слово ‘оттушеввать’ Белинский уже в 1836 г. употребил в переносном значении: «...Дополнить, расцветить изображением известные факты, оттушеввать фантазией сухой очерк» [1, с. 191].

Заметим также, что в 1847 г. в переведном французском романе, опубликованном в «Современнике», встречается слово ‘стушевать’ (которого в академическом словаре 1847 г. нет) в значении ‘скрыть’, ‘утаить’: «Доротея, дочь ее, хотела стушевать такое неприятное происхождение сколько возможно для себя самой и совершенно для сына» [8, с. 64]. В оригинале употреблено слово ‘effacer’, букв. ‘вычеркнуть’, ‘затереть’, ‘изгладить’ [15, р. 408].

В 1963 г. Л.Я. Боровой указал на цитату из дневника А.В. Никитенко от 8 февраля 1826 г.: «...Честолюбие, сопровождаемое успехом, с каждым шагом вперед умаляет в глазах честолюбца предметы, остающиеся у него позади, и так до тех пор, покуда они совсем стушуются <...>» [2, с. 115; 10, с. 12]. По мнению С.А. Рейсера, у Никитенко слово употреблено «в том самом значении, автором которого Ф.М. Достоевский считал себя и своих сокурсников» [11, с. 148]. Вслед за Рейсером этот тезис повторен в комментарии к т. 26 академического «Полного собрания сочинений» Достоевского. Мы полагаем, что это не так: у Никитенко прямое, предметное значение слова все еще ощущается. У Достоевского слово применено к человеку, а не к предмету, что и позволило впоследствии появиться преобладающему ныне значению ‘оробеть, смутиться’. Именно поэтому слово было воспринято современниками как авторское.

Список литературы

1. Белинский В.Г. Михаил Васильевич Ломоносов. Сочинение Ксенофона Полевого // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 2. – С. 185–195.

2. *Боровой Л.Я.* Путь слова: Старое и новое в языке русской советской литературы. – 2-е изд. – М.: Советский писатель, 1963. – 745 с.
3. Внутренние известия // Отечественные записки. – СПб., 1847. – № 3. – С. 73–112 (8-я паг.)
4. *Григорьев А.П.* И.С. Тургенев и его деятельность по поводу романа: «Дворянское гнездо» <...>: Письма к Г.Г. А.К. Б. Статья вторая // Русское слово. – СПб., 1859. – № 5. – С. 20–41 (2-я паг.)
5. *Достоевский М.М.* Дочка: Повесть // Отечественные записки. – СПб., 1848. – Т. 59. – С. 233–306 (1-я паг.)
6. *Достоевский Ф.М.* История глагола «стушеваться» // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1984. – Т. 26. – С. 65–67.
7. *Достоевский Ф.М.* Двойник. Приключения господина Голядкина // Отечественные записки. – СПб., 1847. – Т. 44, № 2. – С. 263–428 (1-я паг.)
8. *Karr A.* Семейство Аланов: (Повесть). Часть первая // Современник. – СПб., 1847. – Т. 5, № 9. – С. 57–79 (4-я паг.)
9. *Михайлов М.Л.* Марья Ивановна: Роман. Часть первая // Отечественные записки. – СПб., 1853. – № 5. – С. 147–242.
10. *Никитенко А.В.* Дневник: в 3 т. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955. – Т. 1. – 542 с.
11. *Рейсер С.А.* Стушеваться // Современная русская лексикография. 1977. – Л.: Наука, 1979. – С. 147–150.
12. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук: в 4 т. – СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1847.– Т. 1–4.
13. *Сорокин Ю.С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века. – М.: Наука, 1965. – 564 с.
14. *Федосов О.Ф.* М. Достоевский и глагол стушеваться // Szlávok és magyarok köszöntő könyv Zoltán András 65. születésnapjára. – Budapest: [Без указания изд-ва], 2015. – С. 83–90.
15. *Karr A.* La Famille Alain: Première partie // Revue des deux mondes. – Bruxelles, 1847. – P. 402–421.

References

1. *Belinskij V.G.* Mihail Vasil'evich Lomonosov. Sochinenie Ksenofonta Polevogo // *Belinskij V.G.* Poln. sobr. soch.: v 13 t. – М.: Izd-vo AN SSSR, 1953. – Т. 2. – С. 185–195.
2. *Borovoj L. Ya.* Put' slova: Staroe i novoe v yazyke russkoj sovetskoy literatury. – 2-e izd. – М.: Sov. pisatel' 1963. – 745 s.
3. Vnutrennie izvestiya // Otechestvennye zapiski. –SPb., 1847, № 3. – С. 73–112 (8-ya pag.)
4. *Grigor'ev A.P.I.S.* Turgenev i ego deyatel'nost' po povodu romana: «Dvoryanskoe gnezdo» <...>: Pis'ma k G.G. A.K. B. Stat'ya vtoraya // Russkoe slovo. –SPb., 1859. – № 5. – С. 20–41 (2-я паг.)
5. *Dostoevskij M.M.* Dochka: Povest' // Otechestvennye zapiski. – SPb., 1848. – Т. 59. – С. 233–306 (1-я паг.)

6. *Dostoevskij F.M. Iстория глагола «стужеват’ся» // Dostoevskij F.M. Poln. sobr. soch.: v 30 t. – L.: Nauka, 1984. – T. 26. – S. 65–67.*
7. *Dostoevskij F.M. Dvojnik. Priklyucheniya gospodina Golyadkina // Otechestvennye zapiski. –SPb., 1847. – T. 44, № 2. – S. 263–428 (1-ya pag.)*
8. *Karr A. Semejstvo Alanov: (Povest’). Chast’ pervaya // Sovremennik. – SPb., 1847. – T. 5, № 9. – S. 57–79 (4-ya pag.)*
9. *Mihajlov M.L. Mar’ya Ivanovna: Roman. Chast’ pervaya // Otechestvennye zapiski. – SPb., 1853. – № 5. – S. 147–242.*
10. *Nikitenko A.V. Dnevnik: v 3 t. – M.: Gos. izd-vo hud. lit., 1955. – T. 1. – 542 s.*
11. *Rejser S.A. Stushevat’sya // Sovremennaya russkaya leksikografiya. 1977. – L.: Nauka, 1979. – S. 147–150.*
12. *Slovar’ cerkovno-slavyanskogo i russkogo yazyka, sostavленnyj Vtorym Otdeleniem Imperatorskoj Akademii nauk: v 4 t. –SPb.: Tip. Imp. Akademii Nauk, 1847. – T. 1–4.*
13. *Sorokin Yu.S. Razvitie slovarnogo sostava russkogo literaturnogo yazyka. 30–90-e gody XIX veka. – M.: Nauka, 1965. – 564 s.*
14. *Fedosov O.F.M. Dostoevskiji glagol stushevat’sya // Szlávok és magyarok köszöntő könyv Zoltán András 65. születésnapjára. – Budapest: [Bez ukazaniya izd-va], 2015. – S. 83–90.*
15. *Karr A. La Famille Alain: Première partie // Revue des deux mondes. – Bruxelles, 1847. – P. 402–421.*

Шэн Я.

**ДАНИИЛ ХАРМС И ЧЖУАН-ЦЗЫ
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ МИРА^{*}**

Shen Ya.

**Daniel Harms and Chuang Tzu on the aesthetic perception
of the world**

Для Хармса, как для даосов, восприятие красоты (гармонии) мира и человека связывается с представлениями о происхождении явлений и природе существования, о мире как находящемся в вечном движении, о непознаваемости порождающей силы (т.е. если обратиться к терминам европейским, с представлениями онтологическими и гносеологическими). Порождающая мир сила, обозначаемая у Чжуан-цзы как Дао, порождает и красоту: «Небо и земля обладают великой красотой». Слияние с этой «великой красотой» или, по крайней мере, способность правильно созерцать ее в даосизме понимается как главная цель для человека, вступившего на Путь. Такое слияние требует аскетического отрещения от всего слишком человеческого, потому что оно отделяет человека от мира.

Некоторые притчи Чжуан-цзы могут поразить европейца отказом не только от условностей человеческого общежития («ритуалов»), но и от «человечности и справедливости» и «разума» (как личного и субъективного): «Янь Хой сказал: “Я кое-чего достиг”. – Чего именно? – спросил Конфуций. – Я забыл о ритуалах и музыке. – Это хоро-

* Шэн Я. Даниил Хармс и Чжуан-цзы об эстетическом восприятии мира // Litera. – М., 2019. – № 2. – С. 110–117.

шо, но ты еще далек от совершенства. На другой день Янь Хой снова повстречался с Конфуцием. – Я снова кое-чего достиг, – сказал Янь Хой. – Чего же? – спросил Конфуций. – Я забыл о человечности и справедливости. – Это хорошо, но все еще недостаточно. В другой день Янь Хой и Конфуций снова встретились. – Я опять кое-чего достиг, – сказал Янь Хой. – А чего ты достиг на этот раз? – Я просто сижу в забытьи. Конфуций изумился и спросил: «Что ты хочешь сказать: “сижу в забытьи?”» – Мое тело будто отпало от меня, а разум как бы угас. Я словно вышел из своей бренной оболочки, отринул знание и уподобился Всепроницающему. Вот что значит “сидеть в забытьи”. – Если ты един со всем сущим, значит, у тебя нет пристрастий. Если ты живешь превращениями, ты не стесняешь себя правилами. Видно, ты и вправду мудрее меня! Я, Конфуций, прошу дозволения следовать за тобой!». Здесь мудрец пытается вернуться к тому времени, когда еще не было человеческих представлений о внешнем мире и самом себе, к естественному состоянию мира в начале его существования. Подобный регressiveный процесс видит у Хармса М. Ямпольский, комментируя важный для Хармса мотив забвения, забывания как возврат к изначальному этапу существования предмета (обэриуты считали необходимым «забыть» всякую «литературщину», рутинные способы говорить о мире). Этот позитивно окрашенный мотив забвения (и мотив отказа от «разума») появляется у Хармса даже в стихах для детей. Например, в «Тигре на улице» (1936): «Я долго думал, откуда на улице взялся тигр. Думал-думал, Думал-думал, Думал-думал, Думал-думал, В это время ветер дунул, И я забыл, о чем я думал. Так я и не знаю, откуда / На улице взялся тигр».

Сопоставимая в своей радикальности аскеза провозглашается как цель и у Хармса. Совершенный человек Хармса – «голый человек», не желающий ничего приобретать (и потому неуязвимый). Радикально аскетический отказ от стремления к приобретению особенно последовательно воплощается в понятии «совершенного подарка», сформулированном в «Трактате более или менее по конспекту Эмерсона». Главная мысль трактата такова: «Система окружения себя предметами, где один предмет цепляется за другой, – неправильная система». По Хармсу, если мы дарим кому-то крышку от чернильницы, то требуется сама чернильница. Если мы подарили и чернильницу, то потребуется стол, на котором она должна стоять. Такая система принужденных связей между предметами неправильна потому, что слишком

уязвима: «Уничтожение одного предмета нарушает всю систему». Совершенным подарком Хармс считает предмет самодостаточный, т.е. такой, который не может быть применен практически, не вызывает дополнительных желаний, не требует никаких дополнительных условий, например, палочку, к одному концу которой приделан деревянный шарик, а к другому концу – деревянный кубик. Уничтожение такого совершенного предмета не будет приносить никакого сожаления о потере. У Чжуан-цзы отторжение утилитаризма проявляется в отторжении (забвении) всего, что может пониматься как средство, всего «полезного», даже и человеческой речи: «Вершай пользуются при ловле рыбы. Поймав рыбу, забывают про вершу. Ловушкой пользуются при ловле зайцев. Поймав зайца, забывают про ловушку. Словами пользуются для выражения смысла. Постигнув смысл, забывают про слова. Где бы найти мне забывшего про слова человека, чтобы с ним поговорить!».

Древняя восточная философия в качестве одного из главных своих положений выдвигает не просто взаимосвязь, но «взаимообращаемость» явлений мира. У Хармса взаимодействие и внешнего мира переживается эмоционально и интенсивно, причем в разных текстах и в разные периоды творчества по-разному. Чжуан-цзы описывает процесс правильного познания мира как отказ от собственной личности: «Сделай единой свою волю: не слушай ушами, а слушай сердцем, не слушай сердцем, а слушай духовными токами <“ци”>. В слухе остановись на том, что слышишь, в сознании остановись на том, о чем думается. Пусть жизненный дух в тебе пребудет пуст и будет непроизвольно откликаться внешним вещам». Путь сходится в пустоте. (Здесь «пустота» означает особенное состояние, находясь в котором, человек не претендует ни на что, не навязываясь, принимает все. – Ш. Я.). Пустота и есть пост сердца. Такой – откликающийся на все – человек у Чжуан-цзы «пребывает в незыблемом покое, а движется, не ведая границ, ведет каждого сообразно его устремлениям и приводит каждого к его изначальной природе. Странствует привольно и бесконечно, выступает, никуда не отклоняясь, и безначален как солнце, а телом слит с Великим Единством». Здесь каждое положение представляет собой внешне парадоксальное соединение несоединимого («пребывает в покое... движется», «сообразно его устремлениям... к изначальной природе», «привольно... никуда не отклоняясь»): видение мира как ряда антитез, но таких, в которых противоречие между противо-

стоящими друг другу элементами непременно может быть снято, характерно для гносеологии даосизма. Чжуан-цзы говорит, что нет границ между бытием и небытием, истинным и неистинным: «Противоречивые суждения о вещах друг друга поддерживают, а если они перестают поддерживать друг друга, следует привести их к равновесию на весах Небес. Будем же следовать вольному потоку жизни и исчерпаем до конца свой земной срок! Но что значит “привести к равновесию на весах Небес”? Отвечу: “истинное” есть также “неистинное”, “правильное” – это также “неправильное”». Эстетическое восприятие мира у Чжуан-цзы возможно как наблюдение за общением, сближением, взаимопревращением («ци») существ в одном жизненном потоке – Дао, как переживание единства мира, собственной способности понимать мир, «другого». Всё существует и одновременно не существует в гармоничном ритме жизненного потока. Качество бытия (ю) определяет неповторимость личности, качество небытия (у) позволяет осуществление высшего типа общения. Вот характерная притча, поясняющая это: «Чжуан-цзы и Хуэй-цзы прогуливались по мосту через реку Хао. Чжуан-цзы сказал: “Как весело играют рыбки в воде! Вот радость рыб!” – Ты ведь не рыба, – сказал Хуэй-цзы, – откуда тебе знать, в чем радость рыб? – Но ведь ты не я, – ответил Чжуан-цзы, – откуда же ты знаешь, что я не знаю, в чем заключается радость рыб? – Я, конечно, не ты и не могу знать того, что ты знаешь. Но и ты не рыба, а потому не можешь знать, в чем радость рыб, – возразил Хуэй-цзы. Тогда Чжуан-цзы сказал: “Давай вернемся к началу. Ты спросил меня: Откуда ты знаешь радость рыб? Значит, ты уже знал, что я это знаю, и потому спросил. А я это узнал, гуляя у реки Хао”».

Способность «двигаться, не ведая границ», не будучи ограниченным особенностями своей личности (и даже своей локализацией в пространстве), – важнейшая и для Хармса: «Я… и, сидя в комнате, познал весенний бег оленей» («Факиров»). Подлинное созерцание – созерцание мира в целом, не задерживающееся на специфике отдельного: «Я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз» («Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»). Собственное мышление Хармса определяет как «текучее»; и объясняет, что такое мышление надындивидуально и для одного человека (в современной ему европейской культуре) почти невозможно: «Один человек думает логически; много людей думают текуче. Я хоть и один, но думаю текуче». Представление о «текучести» мира отразилось в самой

поэтике художественных текстов Хармса: в композиции его стихотворений, в выборе любимых символов, в частности в особой роли символа воды. Этот символ организует движение лирического сюжета, например в стихотворении «Вода и Хню» (1931). Вода здесь персонаж, произведение строится как диалог воды и ее собеседника (сама форма диалога уже обеспечивает непрерывную изменчивость речи). Вода текуча в прямом смысле слова, и текучесть позволяет ей быть вездесущей, всеохватной. Она «тут» и «там», выходит за всякие рамки, в том числе рамки времени. Философские представления о значимости размывания границ в произведениях Хармса проявляются также в мотивах сна, «соседнего мира», «вестников» (образ, общий для «чинарей» и введенный Л. Липавским).

У позднего Хармса разные миры не просто сосуществуют, но и проникают друг в друга. И если в раннем творчестве Хармса сон мог быть тем соседним миром, где обретается покой, убежище от абсурдного реального мира, то для позднего Хармса между сном и реальным миром уже не было существенной границы, и это страшно («Сон», «Сон дразнит человека», «Старуха»). В отличие от свойственного даосизму радостного переживания «превращений», у позднего Хармса отсутствие границ начинает переживаться болезненно, как хаос, гибель личности. «Уничтожение предметов вокруг себя», пусть и «правильное», приводит к ощущению потери связи между явлениями, к отстранению себя от всего окружающего, порождает чувство одиночества. Особенно заметна эта эмоциональная окрашенность философской концепции в текстах первой половины 30-х годов, разрабатывающих понятия «нуля», «ноля», «круга». Бытие, в даосизмеечно рождающееся из небытия, у Хармса начинает небытием поглощаться (и, если продолжать искать у Хармса следы влияния древнекитайской философии или сопоставимые с ней черты, то можно сказать, что Хармс ранний близок к даосизму, а поздний – к буддизму).

С. Г.

Дин С.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В КИТАЙСКОМ ХАРБИНЕ*

*Dean S.
Some features of the literature
of the Russian diaspora in Harbin, China*

В современном китайском литературоведении распространено понятие «литература русского зарубежья». Так обозначают литературное творчество русских (и на русском языке) эмигрантов, живших в Китае в первой половине XX в. (до 1950-х годов). Обладающие характерными чертами собственно русской литературы, эти произведения одновременно отмечены влиянием китайской культуры, в чем и заключается их главное художественное своеобразие. Одним из главных центров литературы русского зарубежья был г. Харбин. Там жили и творили такие писатели и поэты, как Арсений Несмелов (1889–1945), Валерий Перелешин (1913–1992) и многие другие. Русские литераторы-эмигранты смогли создать собственный художественный стиль, сопоставимый с русской эмигрантской литературой Европы и Америки. Печатные издания эмигрантов не только продолжали традиции русской культуры и литературы, но и обогатили литературу Северо-Восточного Китая, сыграв важную роль в усилении культурных связей между Китаем и Россией.

* Дин С. Некоторые особенности литературы русского зарубежья в китайском Харбине // Человек и культура. – М., 2019. – № 2. – С. 47–55.

Формирование традиции русской литературы в Харбине началось еще до Октябрьской революции 1917 г. Харбин стал центром русской жизни в Китае, в 1898 г., когда Россия начала строить КВЖД. В 1912 г. треть из 70 тыс. жителей Харбина были русскими. После Октябрьской революции большое количество представителей интеллигенции бежало из России в Китай. Харбин, уже ставший к тому времени почти полностью русским, стал для беженцев «идеальным приютом». В 1922 г. количество русских в северо-восточной провинции Хэйлунцзян возросло до 200 тыс., только в Харбине проживало более 150 тыс. человек. Численность русских очень быстро превысила численность местного китайского населения. Согласно переписи 14 января 1913 г., проводившейся на КВЖД, в Харбине проживало 53 национальности, говоривших на 45 языках. Население Харбина составляло 68 тыс. человек, среди которых 23 тыс. были китайцами, а 34 тыс. – русскими. Среди них были профессиональные и непрофессиональные писатели, которые создавали свои литературные общества. Наиболее известным из них было «Литературное общество Николаевка». В «Дальневосточной газете», газете «Прогресс» и «Asian Times» и другой русскоязычной периодике публиковались разнообразная проза, сборники стихов, очерков и др. В 1898–1917 гг. в Харбине издавалось 32 журнала и 45 газет на русском языке. Русские харбинцы в 1901 г. построили первую русскоязычную библиотеку, в 1927 г. число библиотек достигло 27, было открыто 69 начальных и средних школ. В семи высших учебных заведениях были собственные печатные издания, печатались журналы и сборники статей. В 1920–1930 гг. эмигрантская печать достигла периода расцвета, в 1918–1945 гг. на русском языке в Харбине издавалось 115 газет, 275 журналов, 190 ежедневных печатных изданий. В то время в Китае были опубликованы 908 изданий русского зарубежья, в том числе более 500 периодических изданий и около тысячи книг. Существовало также множество периодических изданий, посвященных литературе и искусству, например, только журнал «Рубеж» выходил в свет на протяжении 18 лет, и по 1945 г. вышло 862 номера (ежегодно выпускали 52 номера). Основное внимание в них уделялось текущим литературной жизни и международным событиям. Ежемесячный литературный журнал «Николаевка» издавался с декабря 1932 г. до весны 1935 г., в нем были выпущены более 40 поэтических сборников. Большинство из печатных изданий русского зарубежья в Китае имели четкую соци-

ально-политическую направленность, но первоочередное внимание неизменно уделялось именно художественной словесности. Среди русских эмигрантов насчитывалось 120 писателей.

«Литература Харбина» представлена самыми разными жанрами. Печатались романы, повести, рассказы, пьесы, стихи, дневники, мемуары, исторические биографии, детская литература. Многочисленны и произведения, в которых воспроизведены конкретные эпизоды из судеб эмигрантов.

Развитие издательского дела русской эмиграции в Китае можно разделить на два этапа: период наивысшего расцвета пришелся на 1920-е годы, когда в Харбине выходили в свет примерно 270 русскоязычных периодических изданий. Среди них были и печатные издания для детей, например «Ласточка», «Красное солнце», также издавалась пресса для женщин («Женская газета», «Женщины и жизнь»), выпускались газеты для военных, среди научных периодических изданий можно назвать «Маньчжурию». 24 журнала издавали русские казаки («Свет Азии», «Енисейские казаки», «Дальневосточное казачество» и др.).

Стихи и проза русских авторов наполнены воспоминаниями о Родине, гнетущей тоской по родным местам и чувством потерянности в чужих краях. Таков поэтический сборник Марианны Колосовой (1901–1964) «Господи, спаси Россию!». Пронзительны строки из стихотворения Александры Паркау (1889–1954) «Воспоминанье»: «Не тревожьте воспоминанья... Не услышит наш зов Нева...». Через все творчество харбинских писателей проходят размышления о страданиях простых людей во времена революции, Гражданской войны, и о бедствиях, принесенных политикой большевистского режима, особенно в деревне (продразверстка, раскулачивание). В произведениях, посвященных Китаю, русские литераторы называли Китай и непосредственно Харбин своей второй родиной.

Литература русского Харбина значительно отличается от русской и китайской литературы. Наряду с повествованиями о России и русской жизни, в ней присутствует множество тем, связанных с Китаем; многие истории происходят на его северо-востоке. Строительство и изменение Харбина, условия жизни и привычный образ жизни простых людей, история природных явлений (например, песчаные бури и наводнения), жизнь многонациональных поселений и т.д. – все это имеет фактологическую ценность для исследователей. Специфика 104

русской эмигрантской литературы становится еще более очевидной при ее сравнении с другой национальной эмигрантской литературой, в первую очередь еврейских беженцев в Шанхае. Они выпускали в 1930–1940-х годах тоже немало печатных изданий, которым сегодня отведено отдельное место в истории современной китайской литературы. Однако еврейская литература была сосредоточена на вопросах идентичности, тогда как русская освещала различные аспекты жизни китайского населения.

Творчество русских эмигрантов обогатило литературу Северо-Восточного Китая новыми художественным материалом и приемами, и даже задало ей определенные векторы эволюции. Еще одну немаловажную особенность русской эмигрантской литературы Харбина составляет влияние на нее китайской художественной словесности и культуры в целом. Многие произведения, написанные на русском языке, воспринимаются так, словно их создали китайские литераторы. Таковы, например, стихи А. Паркау «Лунный новый год», «Бегство», «Харбинская весна», «Сказка веков», которые наполнены деревенским колоритом Северо-Восточного Китая. Наиболее ярко реалии китайской народной культуры – обычаи, верования, художественные промыслы – отразились в творчестве Николая Светлова (1890–1966), Кирилла Батурина (1903–1971) и Михаила Щербакова (ок. 1890–1956). В их поэтических произведениях запечатлены картины китайских пейзажей, используются фольклорные сюжеты. Художественный язык и образность обогащены китайскими словесными заимствованиями: этонимы, топонимы, имена, включая имя Богини (бодхисатвы) милосердия Гуаньинь. Немало и традиционных китайских поэтических образов: буйвол, дракон, стрекоза, бабочка, лотос, сосна, зеленый бамбук. Часть творческой эмигрантской интеллигенции практически полностью посвятила свои произведения описанию нравов и обычаяев северо-восточного района Китая и жизни некитайских народов. В этих произведениях можно встретить немало вариаций на типично китайские религиозные сюжеты: поверье о душе умершего, вселившемся в живого человека, получение наказа во сне от привидевшегося духа. Есть и стихи с буддийскими мотивами, например «Фошань», «Будда и я» В. Янковской. Некоторые писатели особое внимание уделяют китайским семейным отношениям, их отличию от принятых в России представлений о браке и способах разрешения семейных конфликтов. Своебразная «восточная экзотика» и гармоничное сосуществование

исこんно «русского характера» и китайских культурных реалий усиливают художественную самобытность русской эмигрантской литературы Харбина, которая серьезно привлекает представителей китайских творческих кругов. Творчество «харбинцев» стало неотъемлемой частью истории китайской литературы.

Итак, русская эмигрантская литература Харбина в силу своеобразия ее историко-культурного контекста, сложности жизненного опыта конкретных авторов, а также ее художественного (жанрового, стилистического) разнообразия и эмоционального богатства представляет собой уникальный локальный литературный феномен, выходящий за рамки региональных культурных традиций. С одной стороны, она отражает национальное самосознание русских харбинцев, с другой – культурные различия России и Китая. Созданная на русском языке, она активно оперирует заимствованиями из китайской образной системы и апеллирует к местным культурным реалиям. Русская эмигрантская литература Харбина – не только неотъемлемая часть истории русской литературы, но и органический, хотя и весьма своеобразный, эпизод в истории китайской литературы первой половины XX в.

С. Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

УДК 726.592

DOI 10.31249/hoc/2019.04.05

Гудимова С.А.

СИМВОЛИКА ХРАМА: НОЕВ КОВЧЕГ

(Обзор)

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. В обзоре главное внимание уделено такому древнему символу христианской Церкви, как Ноев ковчег. Рассматривается символика храма и его частей.

Ключевые слова: Ноев ковчег; ковчег Завета; скиния; эстетика свeta; алтарь; «корабль»; притвор; иконографические сюжеты.

Gudimova S.A.
Symbolism of the temple: Noah's Ark
(Overview)

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The review focuses on such an ancient symbol of the Christian Church as Noah's Ark. The symbolism of the temple and its parts are analysed.

Keywords: Noah's Ark; Ark of the Covenant; tabernacle; light aesthetics; altar; «ship»; vestibule; iconographic plots.

В Средневековье все мироздание предстает как система знаков и символов. Например, для сирийского грекофила Феофила Солнце – это образ Бога, Луна – человека. Самые яркие звезды – образы пророков, а менее яркие – праведных людей. Четвероногие животные – образы людей, не знающих Бога, а хищные звери и птицы – «подобия» людей алчных и преступных. Три дня до творения светил – образы Троицы, а четвертый день – образ человека, нуждающегося в свете. У Тертуллиана Вселенная с ее природным круговоротом умирания и возрождения жизни в растительном и животном мире выступает образом будущего воскресения человека.

Феофилу Антиохийскому мир представляется подобным морю, в котором христианские церкви – животворные острова, а ереси – скалистые безжизненные утесы.

Для Ипполита Римского мир – бушующее море, а церковь – спасительный корабль, который не тонет в пучине, так как у него опытный кормчий – Христос. Нос у корабля – Восток, а корма – Запад. Два руля у него – два завета: Ветхий и Новый. Паруса на этом корабле – Дух небес, а железные якоря – заповеди самого Христа, крепкие, как железо. Корабельщиками служат ангелы, стоящие по левому и правому борту и помогающие Кормчему править в свирепых волнах житейского моря [5].

Сравнение церкви с кораблем возникло не случайно. Со времен раннего христианства внутреннее пространство храмов базиликального типа, разделявшееся колоннами на несколько продольных, обращенных к алтарю частей (три или пять), носило название нефов (кораблей). (На некоторых древних памятниках есть символическое изображение Ноева ковчега в виде четырехугольного ящика с голубем наверху.) Образ корабля, который лег в основу структуры раннехристианского храма, напоминает о подробно описанном в Библии корабле Ветхого Завета – Ноевом ковчеге. В христианской литературе образ Ноева ковчега уподобляется кораблю христианского храма как здания, а символически – кораблю Церкви как мистического здания, несущего спасение верующим и являющегося для них прибежищем среди волн бушующего житейского моря. Этот корабль, «...который повелено было сделать Ною, во всех отношениях служит образом Христа и Церкви... Ною, человеку праведному, и, как выражается о нем... Писание (Быт. VI, 9), совершенному в своем роде... Бог повелел сделать ковчег, в котором бы он со всеми своими мог спастись, без всякого сомнения,

служит образом странствующего в этом веке Града Божия, т.е. Церкви, получившей спасение посредством дерева, на котором был распят ходатай Бога и человеков, человек Христос Иисус (I Тим. II, 5).

Корабль церковного здания, уподобляемого Ноеву ковчегу, и сам Ноев ковчег – это символы Церкви, совершающей свой путь к Небесному Иерусалиму, и символы души, которой уготовано спасение, если она будет следовать учению Христову. Уподобляемый кораблю интерьер церкви «говорит о том, что Церковь спасает нас среди соблазнов мира, как некогда Ной посредством ковчега спасся от потопа, и только при помощи этого корабля мы можем достигнуть пристани – Царства Небесного» [цит. по: 6]. Ноев ковчег своим названием ассоциируется с нефом – кораблем – основной пространственной единицей раннехристианской церкви. О Ноевом ковчеге как об одном из прообразов раннехристианских храмов напоминают и пропорции вытянутых узких нефов церкви. Увековеченные Библией размеры Ноева ковчега (137 x 23 x 14 м) и его пропорциональный строй (отношение общей ширины храма к длине) никогда не воссоздавались при строительстве храмов буквально (длина ковчега в шесть раз превышает его ширину!). Форма раннехристианского прямоугольного сильно вытянутого в длину здания имеет прообразом именно этот, данный Ною самим Богом, прототип. Но взятые как самостоятельный элемент отдельные нефы храма (в раннехристианских храмах обычно это боковые нефы, а в наиболее знаменитых, рассчитанных на большие массы людей, – даже главные нефы) примерно соответствуют соотношению ширины и длины Ноева ковчега. Подобие форм и совпадения размеров не случайность. Символике того и другого придавалось огромное значение. В Средние века общность наименования обозначала общность обозначаемых одинаковыми словами явлений. Такое же значение придавалось общности форм и пропорций. Совпадение того и другого означало уподобление прообраза прообразуемому [9].

Наименование корабля, построенного Ноем во спасение рода человеческого, ковчегом совпадает с именем святыни евреев – ковчега Завета. В нем хранилось святая святых – данные Моисею Богом скрижали: «Данный в изречениях ангельских закон божий, в котором повелевалось чтить... единого Бога, положен был в ковчег, который назван Ковчегом Завета» [цит. по: 6]. «Заветы Бога покоятся в ковчеге – в корабле. Так здание, форма которого символически соотносится с кораблем, ковчегом, приобретает еще один высокий смысл. Таково

богословское образное осмысление Слова, воплотившееся в архитектурно-пространственных формах самого распространенного в католическом мире типе храма – базилике с ее продольными и поперечными нефами-кораблями. Ибо и размеры самой длины, высоты и ширины ковчега являются образом человеческого тела... Длина человеческого тела от темени до подошвы в шесть раз больше ширины его от одного бока до другого, и в десять раз больше чем высота, мера которой считается сбоку от спины – до живота. Соответственно этому и ковчег сделан был» [цит. по: 9].

В «Постановлениях святых апостолов через Климента епископа римского преданных» (III – начало IV в.) среди прочих указаний епископу встречаются конкретные требования к храму. «Когда же соберешь церковь Божию, то как бы кормчий великого корабля, со всем знанием приказывай, составляй собрания, повелевая диаконам как бы матросам, чтобы назначили места братиям, как бы пловцам... Прежде всего, здание да будет продолговато, обращено на восток, с притворами по обеим сторонам к востоку, подобное кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, а по обеим сторонам его пусть сидят пресвитерство и стоят проворные и легко одетые диаконы, ибо они уподобляются матросам и надсмотрщикам над гребцами по бокам корабля... В середине же чтец, став на некотором возвышении... затем пресвiterы по одиничке, а не все вдруг, пусть увещевают народ, а после всех их – епископ, который подобен кормчему. А привратники пусть стоят при входах мужчин, охраняя их, диакониссы же при входах женщин, – наподобие тех, кои принимают пловцов на корабль; ибо и в скинии свидения и в храме Божием сохранялся тот же чин и порядок... Если же кто окажется сидящим не на своем месте, то да будет укорен диаконом и сведен на подобающее ему место, ибо церковь подобна не только кораблю, но и овчарне. Как пастухи каждое без словесное, разумею козлищ и овец, размещают по роду и возрасту» [цит. по: 7].

Итак, в «Апостольских Постановлениях» (III в.) рекомендуется строить христианский храм продолговатым («подобно кораблю»), т.е. имелось в виду и ветхозаветное храмовое устройство. Основоположники христианского «гностиса» Климент Александрийский и Ориген в своих учениях о строении мира в виде четырехугольного ковчега исходили из древнеиудейской традиции. Раннехристианские представления о бытии, пространстве и времени развивали прежде всего ветхозаветное

заветную традицию. В связи с протекающей в III в. централизацией христианского культа и обрядности это коснулось и самых сакральных областей. Структура всего христианского суточного богослужения, начиная с вечерни и утрени, а также в значительной степени и литургии, заимствована из синагогального обихода. Раннехристианская гимнография выступает как органическое продолжение ветхозаветной, да и храмовое устройство не могло пройти мимо ветхозаветного, что сказалось в понимании раннехристианской базилики как своего рода новой скинии.

Долгое время после Исхода никакого стимула к архитектурному оформлению богослужения у израильтян, по-видимому, не существовало, если не считать временных жертвенныхников из земли и нетесаных камней. И только с «повелением» (на горе Синай) устроить святилище (скинию) возникает «проблема храма» [6].

Скиния мыслилась не как жилище Бога, но как место его «обитания» среди народа. Обитание же надо понимать только как место явления, которое указывалось очень конкретно: над золотой крышкой ковчега Завета, посреди двух херувимов. (Ковчег Завета, как известно из Книги Исход, «указан» в форме прямоугольного ящика длиною два с половиной локтя и шириной полтора локтя, т.е. в пропорции 3:5). Скиния же «задана» в виде легкого крытого четырехугольного хранилища ковчега (в пропорции 1:3) и еще более широкого, открытого ограждения (в пропорции 1:2), состоящего из драгоценных покрывал на шестах и столбах. Вся скиния рассчитывалась на перенос, так как Исход еще не достиг своего конечного пункта.

Скиния должна была вмещать всех. Для этого требовался достаточно большой и не обязательно крытый двор («скиния собрания»). Впоследствии он будет воспринят как символ Вселенской Христианской Церкви. Для священнослужителей и ковчега Завета требовалось особое помещение, разделенное надвое, в первую половину которого могли входить только священнослужители, а во второй за завесой было место ковчегу Завета. Структура этого «святая святых» требовала, таким образом, прямоугольно-вытянутой формы, что определило и прямоугольность двора. При этом учитывалась прямоугольная (ящичная) форма Ноева ковчега. Явление Бога связывалось с местом над крышкою ковчега (в «святая святых»), «слава Господня» в виде облака наполняла всю скинию. Если в языческом храме все чувственно материализовано и конкретизировано, то здесь все абстрактно спиритуализировано.

туализировано и символизировано. Там божество, воплощенное в статуе, живет в целле, здесь только голос Бога или Его слава в виде облака являются Моисею. Бытие и образ Бога невидимы в «мировой мгле». С еще большей определенностью функция иудейского храма выражена в «доме Господнем», который построил сын Давида царь Соломон. «Тогда сказал Соломон: Господь сказал, что Он благоволит обитать во мгле; я построил храм в жилище Тебе, место, чтобы пребывать Тебе во веки» (3 Цар. 8. 12, 13). «И ныне, Боже Израилев, да будет верно слово Твое, которое Ты изрек Давиду, отцу моему! Поистине, Богу ли жить на земле? Небо и небо небес не вмещают тебя, тем менее сей храм, который я построил» (3 Цар. 8. 26, 27). Соломонов храм, несравненно превосходящий богатством и монументальностью переносную скинию, тоже был местом молитвенного обращения к Богу.

Итак, в отличие от языческого храма, служившего жилищем божества, иудейский храм был только местом молитвы Богу, остающемуся невидимым, обитающим в мировом пространстве. Как же это отразилось на архитектуре святилища?

Первое, что можно безошибочно констатировать, отмечает Г.К. Вагнер, – это переоформление семантики в более высокий космологический план. Уже не эмпирический гармонический человек выступает мерой всех вещей (в том числе храма и космоса), а представление о трансцендентном Боге, обитающем в безграничном пространстве, в «небе небес». Раз безграничное пространство оказалось наиболее определяющей онтологической чертой невидимого Бога, то пространственная идея и должна была лечь в основу толкования как скинии, так и Иерусалимского храма. Правда, книги самой Библии об этом ничего прямо не говорят.

Раннее толкование «земной (Моисеевой) скинии» как своего рода «образа, показанного на горе», т.е. скинии истинной, которую воздвиг Господь, а не человек, дал апостол Павел. Согласно Павлу, поскольку «еще не открыт путь во святилище», т.е. она «есть образ настоящего времени» по отношению к нерукотворной «истинной скинии» (первозданному), которая есть Христос, вернее – его крестная Жертва. Из сказанного вытекает, что Моисеева скиния уже в апостольское время понималась и как образ первообраза, и как прообраз христианской «небесной церкви». Поскольку скиния соотносилась с «самим небом», с «домом Божиим», то она наделялась безграничным пространственным содержанием, и понятие «образ мира» к ней вполне приложимо. Ори-

ген, Евсевий Памфил и Василий Великий сравнивали мироздание с храмом, а храм (у Оригена – церковь) с мирозданием. Одна из построенных Константином церквей даже носила название «церкви мира». Вероятно, это была та грандиозная базилика, которую Константин построил в Иерусалиме. Вход в нее, подобно скинии, был с востока.

Первое развернутое толкование скинии как образа мира дал Козьма Индикоплов, который был очень архаичен в своих воззрениях и в космологических представлениях не ушел дальше египтян, отмечает Г.К. Вагнер [6].

Козьма Индикоплов отрицал шарообразность земли. Прямоугольная форма скинии в пропорции 1:2 (вместе с двором) отражала именно такую, по утверждению Козьмы, форму Вселенной, «модель» которой в разных позициях и представлена в его сочинении «Христианская топография».

Как земля при сотворении была разделена (посредством тверди) на два пространства – собственно землю со «вторым небом» (твердью) и собственно небо («первое небо»), так и скиния Моисея разделялась завесою на две части: первая – «святая» (нынешний видимый мир) и вторая – «святая святых» (будущий мир). Земля до потопа мыслилась Козьмой Индикопловом лежащей за окружающим землю океаном. В восточной части этой заокеанской земли (в библейском Эдеме) и размещен рай. Соответственно этому вход в скинию был с востока, так что «святая святых» отодвигалась к западной части скинии. На это следует обратить внимание, так как тем самым подготавливалось изображение рая в христианском храме на его западной стене, в составе композиции Страшного суда.

Можно ли скинию считать моделью вселенной? Если «построенный» Козьмой Индикопловом (в рисунках) «вид вселенной» условно можно называть «моделью вселенной», то только потому, что он мыслил ее таковой. Он, со своей точки зрения, «обосновывал» воспроизведимый вид, так что гносеологически это скорее именно «модель», а не образ. Образом творение Козьмы можно назвать только по материалу и технике воплощения, поскольку это не более как рисунки. В этом отношении, отмечает Г.К. Вагнер, скинию можно считать символическим предвосхищением «модели» вселенной, своего рода «порождающей моделью» (конечно, при крайне условном значении этого современного термина). Здесь нет противоречия с тем, что скиния была образом не иносказательным (не неподобным), а «сходным». Сход-

ность образа и его символизм соединялись, пронизывали друг друга, так как понятие символа к этому времени тоже приобрело (у Дионисия Ареопагита) двоякий смысл – реальный и умозрительный. «Реальные символы» – это, в сущности, те же сходные образы. Они одновременно и обозначают, и реально являются обозначаемое. Таким символическим образом мира и выступала скиния, и в этом символе проявлялась немаловажная ее функция.

Разумеется, что и христианский храм мыслился не жилищем Бога, а домом молитвы. Преобразовательная функция скинии, конечно, не сводилась к формальной стороне христианского храма. В нем адаптировалась и символика скинии. Но при этом решающую роль играла символика «святых мест» в Иерусалиме, мимо которой не прошла ни одна христианская церковь.

Открытый двор скинии воспринимался в духе вселенского характера христианской церкви (согласно Исх. 14. 1–3). Топографически эта ближайшая к входу часть соотносилась с атриумом Иерусалимского храма, предваряющего собственно храм. Сюда могли входить все. Святая святых скинии (т.е. первое отделение собственно святилища) сопоставима с Иерусалимским храмом, позднее – с наосом христианского храма, который назовется «кораблем верных». Святая святых (место хранения кивота Завета), отделенная завесой, определит символику алтаря христианского храма как Вифлеемской пещеры (пещера Святого Гроба в Иерусалимском храме). Символика самого ковчега Завета перейдет на престол и т.д. вплоть до отдельных предметов алтарного обихода.

Символика храма должна возводить человеческие ум и душу к божественной жизни. «Церковь, – говорит святой Герман, – есть божественный дом, где совершается таинственное, животворящее жертвоприношение, где есть и внутреннее святилище, и священный вертеп, и гробница, и душеспасительная животворящая трапеза, где ты найдешь перлы божественных догматов, коим учил Господь учеников Своих» [цит. по: 10]. Св. Симеон Солунский также подчеркивает этот смысл храма и говорят, что «сам торжественный чин освящения храма представляет его нам таинственным небом и Церковью первородных» [цит. по: там же]. Конечно, здесь имеется в виду не только Церковь земная, но и неразрывно с ней связанная Церковь небесная, то Царствие Божие, в котором Бог будет «всияическая во всем», по словам св. апостола Павла (Ефес. 1, 23). Поэтому-то храм и есть образ «будущих благ».

Значение храма чрезвычайно многозначно. Храм – священное место, где члены Церкви приобщаются в таинствах божественной жизни. Поэтому он – начаток грядущего Царствия Божия, как бы его частица, уже существующая на земле и предвосхищающая его славное пришествие. Но храм есть и образ этого Царствия Божия, к которому Церковь ведет мир. Эта мысль красной нитью проходит во всех святоотеческих толкованиях.

Давая толкование храма в его целом, Отцы в то же время объясняют и значение каждой отдельной его части. Храм разделяется на три части, как разделялись на три части и скиния Моисеева, и храм Соломонов. Церковь сохранила этот основной план постройки скинии и храма. Так же как народ израильский – ветхозаветная Церковь – был прообразом Церкви новозаветной, так и скиния, и храм Соломона прообразовали новозаветный храм. Св. Симеон Солунский видит в трехчастном делении символическое указание на чиноначалия горных сил, разделяющихся на три иерархии, а также указание на самый народ благочестивый, состоящий их трех разрядов, – священнослужителей, верных и, наконец, кающихся и оглашенных. Алтарь предназначен для совершителей таинств, духовенства. Из трех частей храма он часть наиболее важная, в которую не все могут входить. Алтарь соответствует Святому Святых ветхозаветной скинии. Это – основная святыня всего храма, освящающая все здание. Алтарь – часть храма, которая символически изображает «селение Божие», «небо небесе», по выражению св. Симеона Солунского, или, как говорит св. патриарх Герман, «место, где восседает на престоле со апостолами Христос, Царь всяческих» [цит. по: 10]. Обычно алтарь помещается в восточной части храма и, таким образом, весь храм обращен к востоку. Объясняется это тем, что потерянный нами рай находился на востоке. Объясняется это и будущим, к которому направлена вся христианская жизнь. Это будущее – Царствие Божие, которое часто, особенно в памятниках первых веков, называется восьмым днем творения. Пришествие этого дня, который мы ждем и подготавляем, его восход, и символизируется восходом солнца, востоком. Поэтому св. Василий Великий и предписывает обращаться при молитве на восток.

Интерпретируя первую главу Книги Бытия, Гердер указывал, что история творения мира – не что иное, как повествование о рождении света, каким его каждый раз заново переживает мифологический дух в становлении каждого нового дня, в начале каждой утренней зари. Для

мифологического сознания появление солнца не просто событие – это подлинное зарождение, это не циклический процесс, а сама индивидуальность, неповторимость.

План и строение средневекового храма обнаруживают характерные черты той же символики сторон света, свойственной мифологическому чувству пространства. Солнце и свет по-прежнему ближайшие и непосредственные знамения божественного, божественной воли Спасителя и его божественной мощи. «Историческая действенность христианства и его историческая победа, – подчеркивает Э. Кассирер, – были буквально связаны с тем, что оно оказалось способным воспринять и переработать языческое почитание солнца и света» [8, с. 116]. Место культа *solinictus* (солнце неодолимое. – лат.) заняла вера в Христа как «солнце справедливости».

Высшее знание, по Григорию Синаиту, осуществляется с божественной помощью и в световых формах. В свете, сиянии и необычном блеске представляется Николаю Кавасиле и картина второго Пришествия (а не Страшного суда!), радующая души верующих, когда Спаситель «молниеносно сходит с неба на землю, а земля воссылает иные солнца к Солнцу правды, и все исполняется света» [цит. по: 3, с. 271].

Эстетика света, утратившая во многом свою актуальность в Новое время, процветала в Средние века. Симеон Новый Богослов писал: «Бог есть свет и как свет Его видение, поэтому в видении света первое знание, что Бог есть» [цит. по: там же, с. 269]. Открывшуюся ему в личном мистическом опыте истину Симеон воспевает в гимне: Ты удостоил быть с Тобою и с Тобою радоваться, и видеть несравненную славу Твоего лица, и наслаждаться досыта Твоим непрступным светом, и радоваться и веселиться неизреченным веселием, соединением, Владыка, с Твоим невыразимым сиянием. А услаждаясь этим неизреченным светом, я ликовал, радовался вместе с Тобою, Творцом и Создателем, постигая недоуменную красоту Твоего лица» [цит. по: там же, с. 269]. Здесь Симеону удалось, отмечает В.В. Бычков, может быть, наиболее лаконично и полно выразить смысл световой эстетики византийцев, пронизывающий изнутри всю их духовную и художественную культуру. Золотые фоны и нимбы мозаик и икон, лучи и звезды золотого ассиста на византийских изображениях, блеск мозаичной смальты, отражающий свет лампад и свечей, яркие светоносные краски икон и мозаик, система пробелов, обилие света, светильников, сверкающих и драгоценных предметов в храме, создающих особую

световую атмосферу, – все это конкретная реализация той эстетики света, которую разработали и описали в своих трактатах византийские подвижники [3].

В христианстве сохранялась и ориентация храма и алтаря на восток, юг был символом Святого Духа, а север – символом богоотступничества, отвращения от света и веры. Крестящегося ставят на запад, чтобы он отрекся от дьявола, а затем на восток, к райской стороне, чтобы он заявил о вере в Христа. Четыре оконечности креста тоже отождествляются с четырьмя сторонами света и соответствующим делением мира.

Средняя часть храма, так называемый «корабль», соответствует тому, что в ветхозаветной скинии называлось «Святилище» и было отделено от двора завесой. Сюда ежедневно входили священники для воскурения фимиама. В новозаветной Церкви в храм входят верующие миряне, «царское священство, народ свят», по выражению ап. Петра (1 Петр. 2, 9), и приносят Богу фимиам молитвы. Эта часть храма вмещает в себе верующих, людей, просвещенных светом веры Христовой и готовящихся к восприятию благодати, изливающейся в таинстве Евхаристии. Воспринимая эту благодать, они становятся искупленными, освященными, становятся Царством Божиим. Если алтарь изображает собою то, что превосходит тварный мир, селение Божие, где пребывает Сам Бог, то средняя часть храма изображает собою мир тварный, но уже оправданный, освященный, Царствие Божие, новое небо и новую землю в собственном смысле. Так представляют символическое значение этой части храма Отцы Церкви в своих толкованиях. Согласно св. Максиму Исповеднику, как в человеке соединяются начало телесное и начало духовное, причем последнее не поглощает первого и не растворяется в нем, но оказывает на него свое одухотворяющее влияние, так что тело становится выражением духа, – так и в храме, алтарь и средняя часть входят во взаимодействие, причем первый просвещает и руководит вторая, и последняя становится таким образом чувственным выражением первого. При таком их соотношении восстанавливается нарушенный грехопадением порядок Вселенной, восстанавливается то, что было в раю и что будет в Царствии Божием. Св. Симеон Солунский прямо говорит, что средняя часть храма означает «и небесные обители, и рай».

Притвор соответствует двору скинии, внешней ее части, где стоял народ. Теперь, когда народ освящен и помещается в средней части, в

притворе стоят оглашенные и кающиеся, т.е. те, кто еще только готовится войти в Церковь, и те, кого Церковь определяет как особую категорию лиц, не допускаемых к причащению Святых Тайн. Поэтому когда совершается таинство Евхаристии, из средней части храма удаляются все, кто не может участвовать в таинстве: одни потому, что они еще не члены Церкви, другие потому, что они от нее отпали или недостойны ее. Таким образом, уже самый архитектурный план храма проводит четкую грань между теми, кто приобщается Тела Христова, и теми, кто не может его приобщаться. Последние не изгоняются из храма и могут пребывать в нем до определенного момента, но они не могут участвовать во внутренней, сакральной жизни Церкви. Место их не вне Церкви, но и не внутри ее. Они на периферии, на грани между Церковью и миром. По толкованию Святых Отцов, притвор символизирует собою землю необновленную, еще лежащую во грехе. Притвор всегда находится в части храма, противоположной алтарю [10].

Не забывают Отцы Церкви и о видимой красоте храма. Согласно Симеону Солунскому, красота храма символизирует рай, райские небесные дары; знаменует собой самую жизнь, живую Премудрость, обитающую в храме. «И еще красота храма означает, что Пришедший к нам прекрасен добротою, как всенепорочный, и что Он – прекрасный жених, а церковь – прекрасная и непорочная невеста его» [цит. по: 3, с. 308]. Красота храма выступает у Симеона символом основных ценностей христианского универсума – вечной жизни, Премудрости, религии и самого Бога.

Таким образом, общий смысл святоотеческих толкований символики храма сводится к следующему: храм есть образ грядущего Царства Божия. Чтобы уточнить этот образ и чтобы указать на это Царствие Божие, Церковь прибегает к изображениям.

Иконографические сюжеты должны распределяться в храме в зависимости от смысла и значения каждой его части и ее роли в богослужении. Если символика богослужения была разъяснена Святыми Отцами до иконоборческого периода, то соответствие между этой символикой и росписью храма было уточнено и наиболее полно выражено после иконоборческого периода, когда эта роспись в Византийской церкви получила вид точной и ясной богословской системы. С XI в., когда после иконоборчества общая система росписи была окончательно установлена, и до конца XVII в. распределение иконо-

графических сюжетов в храме практически не меняется, конечно, эта устойчивость и единообразие выражаются лишь в общих чертах, а не в деталях росписи.

Поскольку алтарь представляет то, что превосходит весь сотворенный мир, жилище Самого Бога, и в алтаре совершается Таинство Евхаристии, постольку в нем изображалось то, что с этим Таинством наиболее непосредственно связано. Первый ряд росписи, начиная снизу, представлял отцов литургистов и с ними других святителей и святых диаконов, как участников в богослужении. Выше – сама Евхаристия: причащение апостолов хлебом и вином. Еще выше, над Евхаристией, непосредственно за престолом, – изображение Божией Матери. Такое Ее место в непосредственной близости к изображению таинства соответствует Ее месту в Евхаристическом Каноне, в котором Церковь поминает Ее во главе всей Церкви, непосредственно после таинства преложения Святых Даров. Поскольку Божия Матерь олицетворяет, вернее представляет в Своем Лице самое Церковь, ибо Она вместестила в Себе невместимого Бога, Которого весь сотворенный Им мир вместить не может, то Она в этом месте алтаря часто изображалась в образе «Оранты», т.е. как Предстательница пред Богом за грехи мира, каковой Она, как и Церковь, является. И изображение Ее в виде «Оранты» именно там, где совершается Бескровная Жертва, приобретало совершенно особый смысл. Ведь воздействие рук – молитвенный жест, дополняющий таинство. Он является как бы завершением, неотделимым от него и возносящим приношение горé, к Богу. Этот жест священнослужитель повторяет трижды во время совершения литургии (на проскомидии, во время Херувимской песни и во время эпиклезы). Это воздействие рук нигде не предписывается, но оно глубоко укоренилось в богослужебной практике как неразрывно связанное с приношением жертвы и воплощающее в себе молитву. Поскольку алтарь – место приношения Бескровной Жертвы, установленной Самим Христом, то вверху, над изображением Божией Матери, часто помещалось изображение Христа. Он есть «и Приносяй, и Приносимый», и Его образ имеет здесь особое евхаристическое значение. Наконец, в полукружии свода апсиды – изображение Пятидесятницы. Образ этот должен указывать на присутствие Святого Духа, силою Которого совершается Таинство Евхаристии [10].

Алтарь освящает весь храм, поэтому роспись его наиболее сильная и скатая. Когда открываются Царские врата во время богослужения,

это означает, что само небо приоткрывается нам, и мы получаем возможность заглянуть в его премирную славу.

Средняя часть храма символизирует собою тварный мир, преображеный, новую землю и новое небо, и в то же время – Церковь. Поэтому в куполе изображался Глава Церкви – Христос Вседержитель. Так как Церковь была предвозвещена пророками, основана на апостолах, то они изображались непосредственно под образом Спасителя. Затем в «парусах» изображались четыре евангелиста, проповедавшие Евангелие четырем частям света. Колонны, поддерживающие все здание, украшались изображениями столпов Церкви: мучеников, святителей и преподобных. На стенах – главные события Священной истории, особенно те, которые празднуются как раскрывающие христианское учение, как «перлы божественных догматов», по выражению св. Германа Константинопольского. Наконец, западная стена заполнялась изображением Страшного суда – конца истории Церкви и начала будущего века.

Тематика росписей распределялась в зависимости от смысла храма в целом и от смысла его отдельных частей.

Более углубленное осмысление символики получила в эсхатологическом толковании храма. Наос базилики – это «наш мир». Алтарь и верхние части стен – это «небесное Царство», куда Христос, вознесшись, первый из всех вошел. Это представление о двух уровнях пространства храма полностью отвечает раннесредневековому двухъярусному образу мира, в котором ветхозаветная и платоновская традиции «смешивались» друг с другом. Поскольку, однако, мир трансценденции мыслился в виде бесконечного пространства, а «место обитания» Божества – за пределами всякого пространства, то, естественно, это широкое трансцендентное космологическое мироощущение погашало всякое побуждение к определенно выраженному пластическому оформлению пространства. Чем менее ощутимой, нейтральной была материальная оболочка храма, тем лучше храм, его пространство (подобно деревянно-текстильной и открытой скинии) сливались с беспределностью мира. Если такие или подобные черты отмечаются даже в некоторых эллинистических базиликах, то тем более определенно они выражены в базиликах раннехристианских. Никакого антропоморфизма здесь нет, нет и пластического «чувства стены», тем более что ни катакомбы, ни пещерные храмы ранних христиан не могли воспитать такого чувства.

В ряде базилик сохранялись характерные для скинии пропорции 1:2 (100 футов длины и 50 футов ширины), но постепенно продольные размеры увеличивались.

Если каждая часть здания имела в глазах христиан определенную меру сакральной ценности, увеличивающейся с приближением к алтарю, то в продольной акцентировке пространства базилик нашло прекрасное отражение то мысленное «устремление вперед» от исчерпавшего себя Моисеева «закона» к Новому Завету.

Путь от Ветхого Завета к Новому мыслился символически так: он «начинался» с запада. Западная часть храма – это своего рода место приуготовления. В раннехристианских храмах здесь перед входом устраивались источники для омовения ног как «символы святого очищения». В нартексе отводилось место для оглашенных. Тут же иногда устраивались крещальни. Еще далее к востоку (в наосе или ораториуме, главным образом в боковых нефах) протянулось помещение для «верных». Именно протянулось, чтобы этот путь спасения был реально, физически ощутим. Недаром продольный неф базилики назывался кораблем. Форма церквей наподобие корабля внушала верующим, что через море жизни может провести нас в небесное пристанище только Церковь. Такая «метафоризация» идет с апостольских времен. Исследователи много пишут о ритме длинных рядов колонн базилики, Этой ритмикой отсчитывался прежде всего путь спасения. По мере спасения молящиеся и распределялись в базилике, кто «у лучших столпов», кто только у входа.

Известно, что сакральная ценность частей здания увеличивалась с приближением к алтарю. В этой градации выделяются три главных членения: нартекс, наос, алтарь. Они соответствуют трем главным членениям христианского общества: оглашенные, верные, пастыри. Подобная иерархическая структура в переводе ее на культово-архитектурное оформление и функционирование требовала продольной композиции храма.

Воплощая собой образ мира, христианский храм был прежде всего храмом. Если в материальном своем качестве он служил «видимым посредством» для проявления силы Божества и для общения с Ним, то в духовном качестве это «видимое посредство» было «орудием и как бы проводником для человека благодати Божией» [цит. по: 6].

При соотнесении форм храма и его росписей с литургическими требованиями нужно исходить, подчеркивает Вагнер, из обществен-

ного богослужения в целом, т.е. вечернего и утреннего, а не только из литургии как таковой. Если иметь в виду только литургию, то не понятно, почему при относительной уставности ее структуры храмовые росписи структурно заметно различаются. Это имеет отношение и к форме храма.

В сущности все богослужение представляло собою «продольный», т.е. линейно-исторический процесс. Еще до III в. оно распадалось на утреннее и вечернее, причем с III в. ночное предпраздничное (субботнее) бдение стало таким же обязательным, как и литургия. Евхаристия, правда, сначала включалась в вечернее богослужение, но вскоре заняла главное место в утреннем. Литургия очень рано разделилась на литургию оглашенных и литургию верных. Перед началом литургии верных оглашенные должны были покинуть храм. Для удобства им отводилась западная часть храма. Продольная форма храма была здесь наиболее подходящей. Поскольку все богослужение носило линейно-исторический характер, то таким образом и развивалась служба. Вечерня и утрена во всенощном бдении символизировали спасение человечества в Ветхом Завете, явление Христа в мир и его проповедь.

Именно поэтому вечерние службы, согласно Типикону, ранее отправлялись в западном притворе или нартексе. К IV в. ход всенощного бдения уже сложился.

При отправлении всенощной, на которой присутствовали и оглашенные, после вечернего входа и просительной ектении наступал момент, когда священнослужителям надо было совершать общую (с оглашенными) «усердную молитву», что получило название литии (введена Иоанном Златоустом). Для совершения ее священнослужители шли из алтаря в нартекс (или вообще в западную часть храма) к оглашенным, где и происходила лития (до IV в. функцию литии выполняло чтение Писания и возложение рук на оглашенных).

На этом пути полагалось делать несколько остановок, места которых отмечались цветными полосами. Они же обозначали места для различных категорий молящихся. Вот почему вытянутая по продольной оси планировка храма была предпочтительней.

Литургия как таковая тоже предполагала продольное пространство. В VI в. при входе патриарха (или императора) в храм обряд встречи происходил в нартексе перед царскими вратами. Здесь же совершилась короткая служба. Только после этого весь синклит торжественно шествовал к алтарю.

В соответствии с развитием богослужения размещались и росписи: от изображений ветхозаветных сцен в нартексе – к христологическому циклу.

Согласно Бусевой-Давыдовой [1], первое развернутое символическое толкование церкви принадлежит Максиму Исповеднику. В его «Мистагогии» храм, во-первых, есть образ мира в целом; алтарь обозначает горний 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 – образ души в ее разумной и животной силе.

Второе толкование храма составлено применительно к понятию о литургии как о воспоминании страданий, смерти, погребения и Воскресения Иисуса Христа. По этому толкованию церковь изображает собой Распятие и Гроб, и Воскресение, конха – образ пещеры, где похоронен Христос, святая трапеза – место, где положен во Гробе Христос, киворий – место, где был распят Христос, решетки – символ решеток вокруг пещеры Гроба в храме Воскресения, амвон – камень, отваленный от дверей Гроба, одежда священника есть багряная хламида, бывшая на Христе во время страданий, полосы на рукавах стихаря означают узы Христа, а на боках – Кровь, истекшую из ребра, епитрахиль – веревка на шее Христа, илитон – плащаница, которой было обернуто Тело Христа во Гробе.

Третье толкование составлено применительно к понятию о христианском богослужении как образе служения Богу небесных сил: храм есть земное небо, в котором обитает небесный Бог, било – трубы ангельские, жертвенник есть образ пренебесного и мысленного жертвенника, при котором служащие иереи изображают собою мысленную бесплотную иерархию выших сил, алтарное возвышение (вима) есть трон, на котором Царь всех Христос сидит со своими апостолами. Толкование это, имеющее свои основы отчасти в Апокалипсисе, в довольно развитом виде встречается у Евсевия Кесарийского (IV в.). Но с особой последовательностью это толкование проведено в сочинениях Дионисия Ареопагита, сделавшихся известными в церкви с VI в. и в сочинениях св. Максима Исповедника – писателя VII в., находившегося под сильным влиянием Дионисиевых творений. Наиболее полное освещение символика храма получила в сочинениях Симеона Солун-

ского в первой половине XV в. В дальнейшем эта тема греческими авторами уже не разрабатывалась.

Список литературы

1. *Бусева-Давыдова И.Л.* Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. – Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/buseva8.htm>
2. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. Исторический ракурс. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 768 с.
3. *Бычков В.В.* Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с.
4. *Бычков В.В.* Парадигмы символического мышления // *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: в 2 т. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – С. 349–373.
5. *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. II–III века. – М.: Наука, 1981. – 325 с.
6. *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира. – Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/vagner4.htm>
7. *Емельянова Л.С.* Развитие символики раннехристианских храмов. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/emelianova1.htm>
8. *Кассирер Э.* Философия символических форм: в 3 т. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2: Мифологическое мышление. – 280 с.
9. *Кириченко Е.И.* Ветхий и Новый завет в типах христианского зодчества. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/kirichenko2.htm>
10. *Успенский Л.А.* Символика храма. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/uspensky1.htm>

References

1. *Buseva-Davydova I.L.* Simvolika arhitektury po drevnerusskym pis'mennym istochnikam XI–XVII vv. – Rezhim dostupa: <http://www.rusarch.ru/buseva8.htm>
2. *Bychkov V.V.* Vizantijskaya estetika. Istoricheskij rakurs. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017. – 768 s.
3. *Bychkov V.V.* Drevnerusskaya estetika. – SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2011. – 832 s.
4. *Bychkov V.V.* Paradigmy simvolicheskogo myshleniya // *Bychkov V.V.* 2000 let hristsianskoj kul'tury sub specie aesthetica: v 2 t. – M.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2016. – T. 1: Rannee hristianstvo. Vizantija. – S. 349–373.
5. *Bychkov V.V.* Estetika pozdnjej antichnosti. II–III veka. – M.: Nauka, 1981. – 325 s.
6. *Vagner G.K.* Vizantijskij hram kak obraz mira. – Rezhim dostupa: <http://www.rusarch.ru/vagner4.htm>
7. *Emel'yanova L.S.* Razvitiye simvoliki rannekhristianskih hramov. – Rezhim dostupa: <http://rusarch.ru/emelianova1.htm>

8. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form: v 3 t. – T. 2: Mifologicheskoe myshlenie. – M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2002. – 280 s.
9. Kirichenko E.I. Vethij I Novyj zavet v tipah hristianskogo zodchestva. – Rezhim dostupa: <http://rusarch.ru/kirichenko2.htm>
10. Uspenskij L.A. Simvolika hrama. – Rezhim dostupa: <http://rusarch.ru/uspensky1.htm>

Байдин В.В.

**ОБРАЗ ИСКУПИТЕЛЬНОГО ОГНЯ
В СРЕДНЕВЕКОВОМ ХРАМЕ***

*Baydin V.V.
The image of the expiatory fire in a medieval temple*

Храмовые верхи – таково было старинное название куполов – имели несколько видов. Уплощенный византийский купол именовали шелом, что означало «шлем» и «холм» одновременно. В умах недавних язычников он соотносился не столько с воинским доспехом, сколько с вершиной кладбищенской Красной (кресной) горки – холма, увенчанного крестом. Более высокий купол воспринимали и как пасхальное яйцо, и как перевернутую пиршественную чашу (кубок, куб – символ изобилия), и как чело «главу». Слово «глава» в древнерусском языке одного корня со словом главня, головня, которое означало тлеющую головешку и горящий факел.

Семантически оправданно сближение слова *купол* со словами *ку́па* и *купи́на* «куст, сноп», церковнославянское значение которого – «терновый куст». Вероятно, в эпоху перехода от древнерусских верований к православию в народном сознании произошло соединение двух образов, связанных с действием божественной огненной силы, – златогорящего купальского костра и похожего на куст «несгорающего куста» Купины – женской ипостаси Купалы, олицетворения священного костра. Его имя сближается с древнерусским *купéль* «тигель» и сред-

*Байдин В.В. Образ искупительного огня в средневековом храме // Байдин В.В. Символика русского средневекового храма. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/baydin1.htm>

нелатинским *cupella* с тем же значением. В обрядовых по происхождению словах *купать* (древнерусское «омывать», «крестить»), *купель*, *ку́пля* проясняется и уточняется менявшееся со временем значение слова *купала*: изначально – «огненная груда», «священный костер-куст», впоследствии – божественное имя «Искупителя, очищающего водой и огнем» и, наконец, – «Кресителя» и «Крестителя» древнерусского предхристианства.

Феномен предхристианства дает наилучшее объяснение и слову *купол*, и сакральной символике средневекового храма – образа несгорающего божественного костра. «Луковичные» купола известны на Руси с XIII в., но их костровидная форма восходит к более древней эпохе. Со временем значение этого образа, важнейшего в русской храмовой символике, было забыто, и слово *купол* стали производить от латинского *cipula* «бочонок, кадушка» или итальянского *cipolla* «свод, купол», вероятно, заимствованных в эпоху Ивана III у «фряжских» строителей соборов Московского Кремля. Однако такая этимология – чисто фонетическая и уводит к иному смыслу, связанному с внутренними сводами церкви, а не ее «луковичным» навершием.

Несмотря на усилия византийских миссионеров, купальские таинства не были забыты. Их возвышенная «огненная» обрядность была переосмыслена и глубоко запечатлелась в религиозном сознании. Бывшие язычники входили в православную церковь, словно в очистительное пламя священного костра, – умирали для прежней жизни и возрождались для новой. Обилие свечей, лампад, позолоты вызывало ответное «духовное горение». Огненная символика неизменно воспроизводилась и во внутреннем убранстве средневекового храма: в пламевидных («купаловидных») алтарных проемах иконостаса, в навершиях царских врат, алтарных кивориев, иконных киотов, тот же мотив повторялся в оформлении церковной утвари: старообрядческих икон-складней, дарохранительниц, дароносниц, кадил и курильниц-кацей.

Многие столетия церковные художники воспроизводили и доводили до зрительной завершенности образ «огненной завесы», отделявшей алтарь от трапезной. Свидетельство тому – многоярусные иконостасы XV–XVI и особенно XVII–XVIII вв., сплошь покрытые позолотой: в Архангельском соборе Московского Кремля (XVII в.), в церкви Ильи Пророка Спасского монастыря (XVII в., Ярославль), в Троицком соборе Ипатьевского монастыря (XVII в., Кострома), в

Преображенском соборе Углича (XVIII в.) и во множестве других. Так же воспринималась и висящая за створками Царских врат катапетасма (от греч. *Καταπέτασμα* «занавес»), цвет которой менялся, следуя череде церковных праздников, но чаще всего был красным, белым, золотисто-охристым.

Насыщенные многозначным смыслом пламевидные украшения восходят к индоевропейским архаическим культам огня и света, в разной степени повлиявшим на традиционные культуры Евразии. Например, следы почитания священного костра сохранились в старофранцузском католическом обряде *feupascal*, во время которого пасхальной ночью под открытым небом в молитвенном молчании разводят праздничный костер (символ воскресшего Христа), зажигают от него свечу и торжественно вносят в неосвещенный храм с троекратным возгласом на пороге: «Свет Христов!». На мотиве прямых, перевернутых и пересекающихся пламевидных арок строился архитектурный декор готических соборов, получивший наивысшее развитие в эпоху «пламенеющей готики» XIV–XV вв.

Важнейшим знаком-оберегом был сведенный к округлому пламевидному контуру образ священного костра. Наряду с косыми крестами зарешеченных окон и кованых дверей, он защищал входы, выходы и святыни храма, точно так же, как в быту ограждал человека и его жилище.

Уподобление средневекового храма священному костру оправдано этимологически. В древнерусском языке это слово имеет несколько значений: «горящая куча дров или веток», «сложенные горкой поленья», «стог, скирда», «башня». Ему соответствуют польское *kostra* – «поленница», латинское *castrum* и греческое *κάστρον* – «крепость». В символическом понимании костер у восточных славян – это земная «икона» небесного света, его «святилище». Сложенные высокой пирамидой дрова или составленные шатром бревна могли стать прообразом пламенеющих наверший православных храмов. У древнерусского шатёр имеются общеславянские аналоги, соответствие в немецком *schattieren* – «затемнять», параллели в персидском *čatr* и древнеиндийском *chátram* – «заслон, палатка». Вероятно, некогда славяне-язычники, скрывая умерших от глаз, помещали их в деревянные шатры, обкладывали хворостом, соломой и – погребали в огне.

Исходя из символики обряда, можно предположить фонетическое и смысловое сближение слова *шаторс* древнегреческим Σωτήρ, «по-

кровитель, спаситель». Византийские купцы, странствовавшие по Руси, этот эпитет Зевса относили и к Христу, что могло повлиять на переосмысление славянами в предхристианскую эпоху древней похоронной обрядности. Впоследствии храмовый шатер воспроизводил зодческий образ Спаса – божественного покрова над святынищем и евхаристическими жертвами. Этимологическая близость со словами *иáта*, «древнерусское верхнее платье, плащ», *цáта*, «оклад иконы» и *хáта*, «дом» подчеркивала связь шатра с ограждением и защитой – с облачением святыни, с «домом Божиим». Историки русской архитектуры полагают, что прототипы «бочек», «шатров», бревенчатые «клети башенной формы», а также многоглавие зарождались во второй половине I тыс. н.э. в древнерусском культовом зодчестве (капища, курганные погребения).

Каким был облик первых деревянных храмов на Руси, тесно связанных с традицией возведения предхристианских святынищ, неизвестно. Видимо, уже в XIII–XIV вв. пламевидная «деревянная готика» получила художественное переосмысление в образе каменной одноглавой церкви с несколькими ярусами восходящих к подкупольному барабану закомáр. Через два века церкви такого типа приобрели законченный образ, их архитектурные формы, от входных арок, опоясывающих орнаментов и наличников окон до купола, будто пламенели, заостряясь и устремляясь в небо языками огня (Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, 1405; Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, 1422; Покровский собор в Суздале, 1514; московская церковь Троицы в Никитниках, середина XVI в., и др.). Бело-красные цвета кирпичных стен и сияние куполов еще более подчеркивали огненную природу «дома Божия». Традиционное покрытие храмовых верхов создавало ромбовидную сетку в видекосых крестов-оберегов. Используемые для кровли золотящиеся (свежие) или серебрящиеся (высохшие) на солнце деревянные лемехи (а позже медная чешуя) часто имели пламевидные очертания, что усиливало общее впечатление от «неопалимого» храма, охваченного священным огнем.

В истории искусства названия пламевидных украшений до сих пор носят произвольный характер, ураническая топика парадоксально заменяется хтонической: «луковичный» купол, «лемеховые» покрытия, «килевидные» закомары. Кровлю крылец и приделов именуют «боч-

кообразными», не пытаясь понять их символику и объяснить ее происхождение.

О выдающихся художественных достоинствах «пламенеющей» деревянной архитектуры можно судить по нескольким сохранившимся шедеврам: Вознесенской церкви села Пияла в Карелии (1651), Георгиевской села Вершина Архангельской области (1672), Успенской села Варзуга Мурманской области (1674), Покровской села Анхимово Вологодской области (1708), Преображенской церкви в Кижах (1714). Те же формы, за исключением купола, были свойственны и светскому средневековому зодчеству. В Коломенском дворце (1673, реконструкция) они были сведены в целостный образ царской обители, хранимой свыше силой древних «пламевидных» берегов.

Перейти от священных знаков к возвышенным иконописным образам помогала сходная у славян и византийцев орнаментальность художественного мышления. Почитаемое народом «кузорочье» переносили на стены храмов и поля икон. Древнейшие идеограммы (косой крест, косая решетка, крест в круге, дуга, зигзагообразные украшения, городки, бегунцы и поребрики, шести- и восьмилучевые громовики) на многие века вошли в церковное искусство в качестве берегов. Мотив косого креста (креса) существовал в разных модификациях: прямого, двойного, с загнутыми «посолонь», ломанными под острым углом, раздвоенными, закругленными и петлевидными концами, вписанного в круг, сплетенного с другими крестами в узлы, в длинные обрамляющие ленты или в ромбовидные решетки.

Особое значение придавали «девяточисленным» знакам. Они считались поминальными и относились к древним девятинаам (девятидневным молитвам по умершим): решетка двойного креста (в круге, ромбе или без них), восьмилепестковая розетка с круглой сердцевиной, так называемые «аввилоны», состоящие из трех концентрических квадратов или прямоугольников, соединенных радиальными линиями. Поминальные знакисливались в народном сознании с узорами-берегами, изображались на вышивках, женских украшениях, на могильной резьбе. В храмовом зодчестве, иконописи и церковных орнаментах они становились знаками молитвенного поминования святых, знаменовали веру в посмертное воскресение.

В церковных орнаментах «знак Купалы» иногда повернут на бок или перевернут, что свидетельствует о забвении его первоначального смысла. До XV столетия в доличном письме икон и храмовых украшений

шениях встречается множество древних оберегов. Со временем их становится меньше, а после Раскола эти некогда благоговейно почитаемые «знаки» постепенно теряют священное значение и сохраняются лишь в качестве национального мотива.

Указывая на вечность и глубину горнего мира, средневековые зодчие иногда выкладывали на своде подкупольного пространства кирпичную спираль – «змеевик», имевший древнерусское название «вир» – «водоворот, пучина». «Знаки вечности» завершают внутренний объем трех церквей храма Василия Блаженного (1561) и подкупольный свод собора Рождественского монастыря в (сер. XVI в.) в Москве. Следуя той же идее, спиралевидные «змеевики» вырезали на створках Царских врат, символически обозначая вход в «бесконечное» пространство алтаря: таковы Царские врата из собрания Третьяковской галереи (вторая половина XVI в., Москва), из церкви села Воскресенское Ярославской области (XV в.), из храма Св. Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря (XVI в.) и многие другие.

C. Г.

Байдин В.В.

**ПРЕДХРИСТИАНСКИЕ ЧЕРТЫ
В КАМЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ***

*Baydin V.V.
Pre-Christian features in stone architecture*

Византия принесла на Русь совершенный образ крестовокупольного каменного храма, утонченность иконы и фрески, выразительность мозаики и орнамента. Между языческим «пантеоном» Владимира и «соборами» Святой Софии в Киеве, Новгороде, Полоцке имелась несомненная связь. Монументальные формы и нерушимость каменных храмов свидетельствовали о незыблемости новой веры. Многоглавие храмов, неведомого в Византии типа, воплощало важнейшую для Руси религиозную идею. Среди куполов-глав неизменно возвышался один, а остальные иерархически объединялись с ним по принципу восхождения к первообразу. Сходный путь воплощения первоначала во многих ипостасях ранее выражался в многочисленных эпитетах, относившихся к единому божеству, в многоликих изображениях *Световита-Перуна и Триглава-Трояна*.

До конца XV в. в русском языке не было слова «квадрат»: эта геометрическая форма воспринималась как «круглообразная». Прямоугольный, нередко почти квадратный в основании крестовокупольный храм обладал пространственным сходством с древним святилищем, обращенным на четыре стороны света. Внешний облик православного храма требовал духовного осмысления сложных пластических

**Байдин В.В. Предхристианские черты в каменном зодчестве // Байдин В.В. Символика русского средневекового храма. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/baydin1.htm>*

метафор. Соединение кубического объема и полусфера знаменовало единство горного и дольного, неба и земли, живых и умерших. Церковные своды называли «небом», как и верхнюю часть русской печи – древнего домашнего жертвенника. Символ неба угадывали в нимбах святых. В алтаре находилось «горнее место», заалтарное пространство считалось *пренебесным* – «вышенебесным».

Важнейшее символическое значение имели входы в храм, и потому на Руси в отличие от Византии горизонтальные балки дверных проемов почти повсеместно заменяли дугообразными. Дужки небольших карнизов над дверьми и окнами по традиции воспринимались как священные пологи-покровцы. Портал с одной или несколькими арками, опиравшимися на тесно сдвинутые полуколонки, символизировал «радугу» (диал. *райдуга*), символически означал врата в рай. Древнеславянское *дуга* имело значение «небо», родственное литовскому *dangus* и прусскому *dangus* с тем же значением. Словами «дугатый», «дугнать» в Средневековье называли нечто разноцветно-радужное, пестрое. Именно такими и были до конца XVII в. церковные входы, раскрашенные и покрытые «многохитрой» резьбой. Округлые утолщения – *дыньки* на полуколонках по обеим сторонам изображали «солнца», будто плывущие по небесной дуге. Нередко их разделяли витые опоясывающие обереги, в память о соломенных или травяных жгутах, какими в древности обвязывали вереи ворот и столбы домовых строений для защиты от злых сил.

Непременно дугообразными стремились сделать проемы главного входа и алтарных дверей. Такими же представляли семи- и девятислойные «небеса» в русских иконах и книжных миниатюрах последующих столетий. «Небесные покровы», воздвигнутые Творцом над землей и ее обитателями, казались сводами вселенского храма. Утвержденный Русской церковью в XII в. и неизвестный Византии праздник Покрова Богородицы имел несомненные древнерусские истоки. На посвященных ему старинных иконах пояс Богородицы чаще всего изображался в виде дуги красного или белого цвета.

По словам Евгения Трубецкого, «идея мирообъемлющего храма стала основополагающей для древнерусской культуры, ее идеалом», он же первым отметил: «Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а поэтому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда – изумительная архитектурность нашей религиозной живописи». Конструктивные основы иконописи и зодчества совпадали. Архитек-

тура стала пространственным раскрытием языка иконы, которая содержала в свернутом виде непроявленный облик храма, казалась его плоской прорисью. Прямоугольная основа иконы соотносилась с проекцией храма, загрунтованная и покрытая левкасом поверхность уподоблялась «освященной земле» и стенам церкви, а иконописное изображение являло небесный мир, соответствуя храмовому «небу». В иконе получала смысловое преломление символика Церкви-корабля, плывущего сквозь время и пространство. Углубление на иконной доске называли *ковчегом*, что буквально значило «ящик, сокровищница», но вызывало мысль о «ковчеге спасения» ветхозаветного Ноя.

С. Г.

Белова Д.Н.

СИМВОЛИКА СИНИХ ЦВЕТОВ В ЕВРОПЕЙСКОМ И ЯПОНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Belova D.N.

Symbolism of blue flowers in European and Japanese art

Развитие христианской символики цветов, их языка слились в образе Девы Марии. Цветы дополняют Ее образ и подчеркивают, что мир создан Богом. Миистическое и символическое значение имели цветы различных форм и окраски. Так, белые розы и лилии – главный атрибут Девы Марии – символизировали чистоту, непорочность, целомудрие. Синий цвет – цвет спокойствия, гармонии, единства, преданности, созерцательности, связан с синевой неба и воды, мистикой и трансцендентностью, символизирует истину и тайну божественной непостижимости. Голубоватым был и «фаворский свет», исходящий от Христа в момент Преображения, как на иконе Феофана Грека «Преображение Иисуса Христа перед учениками на горе Фавор» (1403). Голубой цвет связывает любовь земную и небесную, синий цвет символизирует Царство Небесное, духовную чистоту и целомудрие Богоматери. Голубой цвет в религиозном искусстве разных эпох – знак Божественных сил. Индиго или темно-синий цвет означал целомудрие. В XII–XIV вв. этот цвет – символическая эманация божественного.

* Белова Д.Н. Символика синих цветов в европейском и японском изобразительном искусстве // Культура и искусство. – М., 2019. – № 3. – С. 9–20.

В. Кандинский выделял синий цвет и его действие на духовное состояние. В работе «О духовном в искусстве» он писал: «цвет – это клавиш, глаз – молоточек, душа – многострунный рояль». Художник создает цветовую мелодию, вызывая отклик в душе, заставляя ее вибрировать в зависимости от разнообразия в тональности.

«Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий – на виолончель и, делаясь все темнее, – на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа». Голубые цветы – божественный дар с небес, символ мечтаний, стремлений к идеальному, несбыточному, недостижимому, романтической любви, к познанию Мировой Души. Голубой Цветок стал символом немецкой романтической литературы. «Искания Голубого Цветка означает путь любви, ведущий любящего в сокровенное святилище Мировой Души и сулящий ему там, как дар... целостное знание божественной тайны... и преображающую мир теургическую державу». «Голубой Цветок – это Небо, проникающее землю».

Изображение цветов синего цвета, в частности ириса (мечевидная лилия), как цветов Девы Марии, связано с тем, что «листья цветка напоминают меч, пронзивший Ее сердце, и указывают на семь скорбей Богоматери». Считалось, что букет, содержащий ирисы, обладает божественной силой. Ирис символизировал отпущение грехов и указывал на возможность спасения.

Художники-импрессионисты стремились изобразить мир в его изменчивости, движении, передать свои впечатления и мимолетные видения. Эстетическое восприятие действительности, природы роднят, по мнению автора статьи, буддизм и импрессионизм.

На творчество Ван Гога оказали огромное влияние произведения японских мастеров, в частности японские ширмы с ирисами, и работы японского художника Кацусика Хокусая «Ирисы и кузнец» (1820). В «Ирисах» (1889) Ван Гог выбрал необычный ракурс, почти не встречающийся в западной живописи, но присущий японскому искусству. Объект приближен к зрителю и расположен на нейтральном фоне. Ван Гог на фоне синих ирисов рисует один цветок белого ириса, символизирующий одиночество. Цветочные композиции из ирисов нашли воплощение и в других работах Ван Гога. Тематика и стиль гравюр Кацусика Хокусая нашли отражение в большинстве работ К. Моне: «Сад ирисов в Жеверни» (1899–1900), «Клумба с ирисами в

саду художника» (1900), «Сад» / «Ирисы» (1900), «Сиреневые ирисы» (1914–1917), «Ирисы и водяные лилии» (1914–1917). В этих работах художник передает чистоту красок, многообразие оттенков, воздушную среду, мимолетность красоты цветов.

Доминирование голубого цвета присуще и пейзажистам XX в. Буйство голубого цвета отмечается в цветочной тематике американского художника Роберта Джгулиано Ондердонка (1882–1922). Его голубые бескрайние поля полны мистической нереальности и воззвишенной духовности. Голубой цвет как тяга к мечте нашел воплощение у современного художника Д. Кустановича в серии «Бабочки» (2008–2009), где голубая бабочка – «живой цветок» – символ и метафора культуры, стремящейся к свету, к небу.

В Японии ирис почитался как цветок самураев, мужской цветок. Он символ праздника мальчиков, отмечающийся в мае. Ирис с древних времен культивировался и выращивался в парках. Синий цвет ирисов для японцев символизирует вечность, успех, мужество, отвагу, ему приписываются магические свойства, он олицетворяет здоровье. Любование ирисами сопровождается ритуалом, ирис и боевой дух обозначаются одними и теми же иероглифами. В Японии придерживаются тонкой колористики, особенно в ранжировании цвета, которому дают поэтические названия, ассоциированные с природой, базирующиеся на идеях соответствия.

Работа Огаты Корина «Ирисы. Ширма» (1701) – это тонкая ритмическая, волнообразная композиция, где расположены на золотом фоне цветы синего, сине-лилового цвета. Из сферы реального рисунок переносит в поэтически-духовную сферу. Произведения Огаты Корина входят в список национальных сокровищ Японии. Ирисы изображали многие художники Японии. Утагава Хиросигэ использует разнообразные пейзажные сюжеты с изображением птиц, насекомых и цветов. Его искусство оказало влияние на творчество европейских художников.

Гравюры японских мастеров воздушны и утонченны, они используют разнообразные цвета, и каждый цвет имеет свою символику. Сине-голубой олицетворяет постоянство, преданность, честность, спокойствие, глубину чувств и совершенство.

В Японии говорят: цветок в душе человека подобен цветку живому, каждый цветок должен знать свое время и цвести, как заведено законом природы. Если человек, возрастив в душе цветок, теряет его, он вянет, а если цветок расцвел в душе старого человека, то цветение

возможно и в старости. «Природный объект (аромат, цветок, или чай, придворная дама, воспринимаемая тоже как «цветок» и одновременно как произведение искусства) настолько пронизан культурным значением, так плотно опутан тонкой нитью всеобщей и универсальной эстетической связи культуры... что не просто “наделен” эстетической ценностью, а есть эстетическая ценность». Художник отображает свое видение мира, природы, наполняя их философскими раздумьями. Для понимания гармонии неба и земли необходимы внутреннее видение, своеобразный тип миропонимания, принципов эстетического восприятия, сформированных под влиянием синтоизма и буддизма. Обожествление природы и поклонение ей, гармоничное сосуществование с ней – основные особенности живописи Японии. Чувство единения с природой, слияние с ней художники подчеркивают изображением цветов в живой природе. Эстетика умиротворения и духовности обязует жить в потоке перемен, в едином ритме с природой, следовать красоте непостоянства, наслаждаться «красотой реального мгновения, запечатленного в рисунке».

В заключение автор пишет, что религиозно-мистическая направленность в изобразительном искусстве больше выражена у европейцев, японцы же главные чувства и мысли человека воплощали в понятии Дао. Эстетическое восприятие цветовой гаммы, в частности синего цвета, у европейцев религиозно-символически-мистическое, романтическое – сентиментально-мистическое, у японцев – созерцательно-совершенное философски-поэтическое. «У японцев божеством стала сама природа, а европейцы подражают ей, восхваляют человека и его превосходство над ней, даже в религиозной живописи».

С. Г.

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

УДК 168.522

DOI 10.31249/hoc/2019.04.06

Константин Душенко[©]

ОТ ВАРВАРСТВА К УПАДКУ, МИНУЯ ЦИВИЛИЗАЦИЮ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Исследуются происхождение и бытование в культуре двух родственных сентенций: «Америка перешла от варварства к упадку, минуя цивилизацию» и «Русские сгнили, не успев созреть». Обе они восходят к французской литературе эпохи Просвещения.

Ключевые слова: Америка; Россия; цивилизация; варварство; вестернизация; Вольтер; Д. Дидро; Екатерина II; Ж. Клемансо; Ш.Л. Лезюр; Г.Т. Рейналь, О. Уайльд.

Konstantin Dushenko
From Barbarism to Decadence Without Civilization In Between
*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The article examines the origin and existence in culture of two related sayings: «America passed from barbarism to decadence without civilization in between» and «The Russians are rotten before they are ripe». Both of them go back to French literature of the Enlightenment.

Keywords: America; Russia; civilization; barbarism; westernization; Voltaire; D. Diderot; Catherine II; J. Clemenceau; Ch.-L. Lesur; G.T. Raynal; O. Wilde.

Понятие «цивилизации» как стадии развития, сменяющей «варварство», ввел в 1757 г. французский экономист-физиократ Виктор де Мирабо (отец Оноре Мирабо) в трактате «Друг людей, или Трактат о народонаселении». Здесь же говорилось о «естественном круге [движения] от варварства к упадку (*l'adécadence*) через цивилизацию и богатство» («Друг людей», ч. II, гл. 8) [17, р. 176].

Формула «от варварства к упадку, минуя цивилизацию» появилась позднее, в XIX в. Самый ранний известный ее пример – высказывание французского историка Ипполита Ру-Феррана о России: «Он [Петр I] заставил свою страну перейти от варварства сразу к упадку (*sans transition de la barbarie à la décadence*), от детства к дряхлости. Цивилизация – превосходная цель, но она требует мудрой медлительности» («История прогресса цивилизации в Европе», т. 6 (1841), гл. 3) [11, р. 72; указано в работе: 19].

С XX в. эту формулу обычно применяют к Америке, хотя ранний пример ее использования в англоязычной печати относился опять же к России. В 1926 г. английский критик Джеймс Эйтт в рецензии на постановку пьесы Леонида Андреева «Екатерина Ивановна» писал: «...Россия <...> осталась вне границ Римской империи и потому перешла от варварства к упадку (*from barbarism to decadence*), минуя цивилизацию <...>» («Опять эти русские», в газ. «Sunday Times» от 4 апреля 1926 г.) [цит. по: 19].

23 июня 1932 г. в газете «Hartford Courant» (Коннектикут) появилось письмо супружов из Англии, адресованное паре американских супружов. Здесь говорилось: «Все мы готовы любить ваших земляков, когда встречаемся с ними лично; но, когда изо дня в день читаешь о ваших похищениях и убийствах в защиту семейной чести, о ракете, бутлегерстве и взяточничестве, то видишь искаженную картину, которая побуждает смеяться вместе с циником, сказавшим, что от варварства вы шагнули прямо к упадку» [цит. по: там же].

Вскоре, 16 июля, газета «Washington Post» процитировала статью парижской газеты «La Liberté» с критикой высказываний президента США Герберта Гувера:

«Каким образом правительство, которое повинуется гангстерам, которое беспомощно капитулирует перед ворами и убийцами младенцев, осмеливается приписывать себе настолько высокий моральный авторитет, чтобы диктовать свою волю Европе и Франции?

Американцы – единственная раса, которая перешла от варварства прямо к упадку, минуя цивилизацию» [цит. по: 19].

В последующие годы это изречение неоднократно цитировалось в США – иногда с осуждением, иногда с одобрением. В книге Генри Стюарта Макки «Выродившаяся демократия» (1933) оно приведено со ссылкой на «одного блестящего французского журналиста»: «Америка, кажется, единственная великая нация, перешедшая от стадии варварства прямо к стадии упадка, минуя обычную промежуточную стадию цивилизации» [16, р. 62].

В «Автобиографии» знаменитого архитектора Фрэнка Ллойда Райта (1943) появилась еще одна версия: «Один остроумный француз сказал о нас: “Соединенные Штаты Америки – единственная нация, стремительно шагнувшая от варварства к вырождению [degeneracy], минуя стадию культуры”» [15, р. 395]. Сам Ллойд Райт не без юмора оспаривал этот взгляд: «Я не верю, что мы – нация, <...> “перешедшая от варварства к вырождению, так и не познав цивилизации”. Мы слишком невежественны и юны, чтобы достичь в чем бы то ни было высокого уровня вырождения» [15, р. 332].

Два года спустя, в 1945 г., нью-йоркский еженедельник «Saturday Review of Literature» опубликовал сатирическое эссе датского карикатуриста Ханса Бендикса «Счастливого Рождества, Америка!» Здесь говорилось: «...Когда я решился ехать в Америку, моя тетя принялась меня отговаривать. “Я бы осталась без последней рубашки, – настаивала она, – в стране, где процветает пьянство, азартные игры, супружеская неверность и бандитизм”. <...> Она напомнила мне слова Клемансо: “Америка – единственная нация в истории, которая чудодейственным образом перешла от варварства прямо к вырождению, минуя обычный период цивилизации”» [цит. по: 19]. В таком виде эта фраза попала в англоязычные словари цитат как изречение Жоржа Клемансо.

Во Франции ее процитировал Клод Леви-Стросс в 1955 г.: «Намештливый ум определил Америку как страну, которая перешла от варварства к упадку, так и не познав цивилизации. С еще большим основанием можно применить эту формулу к городам Нового Света: они идут от юности к дряхлости, не останавливаясь на стадии зрелости

(de la fraîcheur à la decrepitude sans s'arrêter à l'ancienneté)» («Печальные тропики», гл. XI: «Сан-Паулу») [15, p. 99]. (В неточном русском переводе: «...от святости к разрухе, незатронутые веками истории» [6, с. 115].)

В последнее время эта мысль во франкоязычной печати чаще всего приписывается Альберту Эйнштейну – разумеется, ошибочно.

В СССР эта сентенция использовалась для обличения американской политики и культуры: «Американское искусство, как выразился известный английский драматург Бернард Шоу, “перешло от варварства к декадентству, так и не познав цивилизации”. Генеральное направление американского кино, театра, телевидения, литературы – это воспевание культа насилия, разбоя и поножовщины» [4, с. 172]. «Безрассудство, воинственность новых хозяев Белого дома, действующих по законам джунглей, заставляют нас вспомнить слова Бернарда Шоу, сказавшего, что Соединенные Штаты – это единственная страна, которая перешла от варварства к упадку, минуя цивилизацию» [1].

В 2008 г. лондонская «Таймс» опубликовала подборку «Десять самых знаменитых цитат Оскара Уайльда»; под номером четвертым значилась приведенная выше фраза [19]. Уайльд не раз отзывался об американской культуре как о варварской, т.е. молодой и *пока еще* не облагороженной высшей европейской культурой. Но он был далек от мысли, что Америка клонится к упадку. «...Англичан гораздо больше интересует американское варварство, нежели американская цивилизация», – иронически замечает Уайльд в эссе «Американское нашествие» (1887) [24, p. 54].

Мысль о переходе от варварства к упадку, минуя цивилизацию, встречалась гораздо раньше, хотя и в другой форме. Мы имеем в виду афоризм «Русские сгнили, не успев созреть». Жермена де Сталь в книге «Десять лет изгнания» (опубл. посмертно в 1821 г.) писала: «Много восхваляли знаменитые слова Дидро: “Русские сгнили прежде, чем созрели (*Les Russes sont pourris avant d'être mûrs*)”. Я не знаю мнения более ошибочного» [10, с. 36]. Мемуары де Сталь сразу же были переведены на английский и немецкий языки, благодаря чему афоризм получил общеевропейскую известность.

Его источником была книга 19 многотомного труда Гийома Тома Рейналя «Философская и политическая история учреждений и торговли европейцев в обеих Индиях» (далее – «История обеих Индий») [8, с. 164; 9, с. 278]. Книга 19 появилась во II издании труда (т. 7, 1776) 142

[20]. В главе «Государство» рассматривалось государственное и общественное устройство различных стран, прежде всего европейских. Россия затрагивалась здесь вскользь, в одном ряду с Данией и Швецией. Гораздо больше внимания уделено ей в издании 1780 г.; здесь-то и появился афоризм о русских [21, р. 485].

Рейналь был не единственным автором этого огромного сочинения. Второй по размеру вклад принадлежал Дени Дидро, и прежде всего именно в III издании. (Перед смертью Рейналь готовил к печати «Историю обеих Индий» в авторском варианте, с изъятием фрагментов, написанных Дидро и Гольбахом, однако не успел завершить эту работу.)

Дидро, как известно, живо интересовался Россией, вел обширную переписку с Екатериной II и по ее приглашению посетил Петербург, где пробыл четыре месяца (1773–1774). Ок. 1775 г. он написал для «Истории двух Индий» замечания о России [11, с. 113]. В настоящее время можно считать несомненным, что новые фрагменты книги 29, посвященные России, принадлежали перу Дидро. В них много перекличек с достоверными высказываниями Дидро, а их автор явно знал Россию не понаслышке. Между тем Рейналь побывал в Петербурге уже после выхода в свет III издания «Истории обеих Индий». «Скрыв свое авторство, Дидро, облагодетельствованный Екатериной II, мог быть до конца искренним в своем отношении к России и ее монархам» [8, с. 162].

Вопрос, который рассматривает здесь Дидро, – способна ли Россия пройти путь от варварства к цивилизации. Несколько упрощая, можно сказать, что «цивилизацией» просветители, начиная с Виктора Мирабо, именовали современную им западноевропейскую цивилизацию, а «варварством» – предшествующее ей состояние. Если же пользоваться современной терминологией, Дидро ставил вопрос о возможности вестернизации России.

Вольтер в этом отношении был оптимистом: «Вот мы и достигли века разума – от Петербурга до Кадиса», – писал он Д. Одидеру 9 марта 1770 г. [2, с. 346]. Между тем Дидро приводит множество доводов против этого мнения.

«Петр Великий, – пишет он, – тщетно искал в наиболее благоустроенных государствах Европы все виды искусств и ремесел, которые могли бы гуманизировать его народ. В течение пятидесяти лет ни один из этих зародышей жизни не смог пустить корни во льдах Рос-

сии» [21, р. 520]. Воля просвещенного монарха не всесильна.: «...Все исторические памятники свидетельствуют о том, что цивилизованность государств была в большей степени следствием обстоятельств, нежели мудрости государей» [21, р. 482].

В России эти обстоятельства крайне неблагоприятны. На первый план Дидро ставит географический и демографический фактор. Во время долгой зимы всякая деятельность почти замирает, а народ предается разврату и пьянству. «Можно ли привить добрые нравы вопреки такому климату? И возможно ли, чтобы варварский народ стал цивилизованным, не имея добрых нравов?» [ibid., р. 483].

Малая плотность населения, удаленность городов друг от друга, отсутствие дорог гибельны для развития торговли и промышленности. Огромные размеры и неоднородность империи делают практически невозможным единое законодательство, а также контроль правительства (единственной единственной цивилизующей силы) за положением на местах. Народ невежествен, а священники, которые должны были бы его воспитывать, подвержены тем же порокам, что и паства.

Общество «разделено на два класса – господ и рабов; как примирить столь противоположные интересы? Тираны [т.е. помещики] никогда добровольно не согласятся на уничтожение рабства. <...> Но даже если это препятствие было бы устранено, каким образом могут возвыситься от отупляющего рабского состояния к чувствам и достоинству свободного человека люди, которым эти чувства совершенно чужды и которые, будучи освобождены от цепей, выказывают беспомощность или свирепость?». Положение могло бы исправить создание «третьего сословия», но как это сделать? И даже если бы средства нашлись, «сколько столетий потребуется, чтобы это принесло ощутимые результаты!» [ibid., р. 483–484].

«Таковы, – заключает Дидро, – трудности, которые <...> препятствуют превращению Российской империи в цивилизованное государство. Если Екатерине II удастся их преодолеть, мы отыщем самые лучшие похвалы ее смелости и ее гению – или же самые убедительные оправдания, если этот великий замысел потерпит неудачу» [ibid., р. 487].

Как видим, даже при благоприятных условиях переход России от варварства к цивилизации потребует, по мысли Дидро, целых столетий, а единственное (пока что) благоприятное условие такого перехода – просвещенная государыня.

С.А. Мезин, уделивший много внимания этому фрагменту «Истории обеих Индий», цитирует афоризм Дидро неточно: «Россия сгнила прежде, чем достигла зрелости» [8, с. 164]. Однако в оригинале речь идет не о России, а о «русском человеке», причем в весьма специфическом контексте: «Они [руssкие] считают себя самым разумным народом на свете, и в этом глупом тщеславии их утверждают те из них, кто побывал в остальной части Европы. Эти путешественники <...> обогащают ее [свою родину] только пороками, которыми они обзавелись в странах, куда их привел случай. Так, один чужеземный наблюдатель, объездивший большую часть империи, сказал, что *русский человек сгнил, не успев созреть* (*le Russe soit pourri avant d'avoir été mûr*)» [21, р. 485]. Здесь говорится не столько о русских вообще, сколько о тонком слое европеизированного дворянства, которому «плоды просвещения» не пошли на пользу. Прочий народ, при всем его невежестве и пороках, цивилизацией не затронут вовсе и остается на первоначальной ступени варварства.

В 1899 г. Морис Турнё опубликовал запись беседы с Дидро после его возвращения из Петербурга, сделанную французским литератором Ж.-Б.-А. Сюаром (1733–1817). Согласно Сюару, Дидро говорил с Екатериной с поразительной откровенностью. Так, в ответ на ее вопрос он сказал, что в Париже многие считают ее виновницей убийства Петра III. В другой раз он заметил: «Нет ничего опаснее, чем справедливый, твердый и просвещенный деспот. Еще большее несчастье, если его сменяет другой, обладающий теми же качествами; но если появляется третий, всякая надежда для народа потеряна». «Знаете ли вы, что говорите это деспоту?», – спросила Екатерина. «Да, сударыня, деспоту справедливому, твердому и просвещенному» [23, р. 681].

Наконец, пишет Сюар, «он очень серьезно отрицал, будто бы произнес приписываемые ему слова, “что русские – это плод, который сгнил прежде, чем созрел (*un fruit pourri avant d'être mûr*)”. И он прав, отрицая это; даже если он произнес эти слова, ему подобает так утверждать» [ibid., р. 682].

Отсюда, казалось бы, следует, что афоризм Дидро к 1774 г. был уже хорошо известен, т.е. распространялся изустно до публикации III издания «Истории обеих Индий» и даже до непосредственного знакомства Дидро с Россией. Однако ни происхождение, ни датировка записи Сюара нам неизвестны; публикатор (М. Турнё) ничего об этом не сообщает. Поэтому нельзя исключить, что запись была сделана не

по свежим следам, а многие годы спустя. Во французской мемуаристике XIX в. форма дневника нередко представляет собой лишь имитацию. Сюар умер в 1817 г., когда фраза была уже на слуху, и если беседа с Дидро была записана им на склоне лет, то он вполне мог допустить анахронизм подобного рода.

Интерес к афоризму Дидро заметно возрос в наполеоновскую эпоху, когда Россия оказалась главным соперником Франции в континентальной Европе. Справедливость этого афоризма оспорил Шарль Фурье в посмертно опубликованном наброске «Политика и торговля» (1803). В отличие от г-жи де Стель, Фурье отрицал лишь «гнилость» России, но не ее варварство: «Теперь вам, европейцам, могут сказать: ваше золото станет добычей тех, у кого есть булат. Россия, которую близорукие философы описывают вам как плод, который сгнил, не успев созреть, напротив, представляет собой энергично сформированный орган ведения внешней войны; она заимствовала у цивилизации только две вещи, которые могли бы укрепить ее армии: современную тактику и христианский фанатизм. Защитой ей служат пороки и забытость ее народа» [13, р. 234].

Ко всему русскому народу без каких-либо оговорок применил афоризм Дидро писатель и публицист Шарль Луи Лезюр. В 1812 г. Лезюр, в то время сотрудник Министерства иностранных дел, опубликовал книгу «Развитие русского могущества». Здесь говорилось:

«Русский народ не извлек никакой пользы ни из своих несчастий, ни из своих успехов, ни из своих смут, ни из своих завоеваний; <...> грубость дикаря сочетается у него с пороками испорченного человека. Быть может, поэтому положение и характер русского народа ныне хуже, чем оно было в состоянии первоначального варварства. Внимательно изучая его историю, можно безусловно применить к нему слова Тацита о ситонах (которые, возможно, были по преимуществу русским племенем): *Non modo a libertate, sed et a servitudo degenerant* [Вырождаются не только от свободы, но и от рабства, лат.]» [14, р. 457–458]. (Это сокращенная цитата из трактата Тацита «О происхождении германцев...», 45.) Далее следовала сноска: «...Русский народ, согласно избитому сравнению, уже был гнилым плодом, прежде чем достиг зрелости (*un fruit pourri avant d'être arrivé à sa maturité*)» [ibid., р. 458].

Пропагандистское назначение книги Лезюра очевидно; ее цель – идеологическое обоснование Русского похода Наполеона: «Если эта

держава опасна для Европы, то не столько из-за громадности ее территории и возможного роста ее населения, сколько из-за единственного в своем роде сочетания европейских форм правления с неизбыtnым варварством ее народа» [14, р. 458].

Совершенно другого мнения держался немец Христиан Мюллер, автор апологетической книги о России «С.-Петербург: К истории нашего времени» (1813; французский перевод вышел в 1814 г. под загл. «Картина Петербурга»). Фразу «Русские сгнили прежде, чем созрели» он назвал «достойной сожаления ошибкой Вольтера» [18, р. 65].

Один из наиболее значимых случаев цитирования этого афоризма – книга Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843). «Здесь, – пишет Кюстин, – очень легко обмануться видимостью цивилизации. Находясь при дворе, вы можете почитать себя попавшим в страну, развитую в культурном, экономическом и политическом отношении, но, вспомнив о взаимоотношениях различных сословий в этой стране, увидев, до какой степени эти сословия немногочисленны, наконец, внимательно присмотревшись к нравам и поступкам, вы замечаете самое настоящее варварство, едва прикрытое возмутительной пышностью. <...> ... Я говорю: эти люди разучились жить как дикари, но не научились жить как существа цивилизованные, и вспоминаю страшную фразу Вольтера или Дидро, забытую французами: “Русские сгнили, не успев созреть”» [5, с. 138 (Письмо десятое)].

Афоризм Дидро был хорошо известен в России. 18 марта 1821 г. князь Петр Вяземский записывает в своем дневнике: «...Какая надежда есть, чтобы народ созрел для свободы под руководством деспотизма совершенно ей противородного? Прошу покорно, России созревать для конституции под солнцем Аракчеевых, Гурьевых и прочих! Если бы ждать по-вашему поры зрелости, то в самом деле пришлось бы России оправдать слово, сказанное о ней Дiderotом: “C'est un fruit pourri, avant que d'être mûr (Это плод, сгнивший до того, как созрел)”» [3, с. 63].

Каждый знает строки из стихотворения Лермонтова «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье!...»), написанного в 1838 г.:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом. <...>
.....
Так тощий плод, до времени созрелый,

Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты – его паденья час!

В комментариях к собранию сочинений Лермонтова справедливо указывается, что образ «до времени созревшего плода», вероятно, восходит к изречению Дидро, так же как и более раннее высказывание Пушкина: «Зрелости нет у нас на севере, мы или сохнем, или гнием» (письмо к П.А. Вяземскому от второй половины сентября 1825 г.) [7, с. 624].

В 1866 г., после покушения Дм. Каракозова на Александра II, Герцен в «Колоколе» резко осудил «общество, превратившееся в полицию»:

«Несчастный народ, в котором могла зародиться и назреть такая среда, наглая и уродская, которая безнаказанно учит палачей, руководящим и натравливает их!

“Мы еще не созрели”, – говорил кто-то в Петербурге, и все сердились на него, “а уж сгнили, – прибавим мы, – страшно сгнили”» [3 а, с. 85].

(«Мы еще не созрели» – ходячая фраза эпохи Великих реформ. Ее источником было высказывание ученого-слависта В.И. Ламанского: «Мы еще не созрели для публичного обсуждения важных общественных вопросов». Этими словами в декабре 1859 г. Ламанский закрыл публичный диспут в петербургском Пассаже.)

Выше было показано, что формула «от варварства к упадку, минуя цивилизацию», применялась к Америке и (реже) к России. Метафора Дидро также применялась не только к России, но и к Америке. В 1831 г. лондонский журнал «New Monthly Magazine» опубликовал письмо анонимного читателя из США. Автор сетовал на превратные представления европейцев «о простоте молодой республиканской нации». Иностранец «находит мошенников в тюрьме и проституток на улицах, <...> пожимает плечами и восклицает вместе с моим французским другом <...>: “Вот народ, который сгнил прежде, чем созрел!”» [12, р. 297]. Ссылка на «французского друга» здесь весьма показательна.

Гораздо более известно высказывание американского писателя Генри Джеймса, в котором сконстамированы обе рассмотренные выше сентенции: «...Явление <...> беспрецедентное, единственное в

истории человечества, когда нация достигает конечной стадии эволюции, минуя промежуточную; иными словами, когда плод переходит от незрелости к гниению, минуя стадию благодатной (и красочной) спелости. У американцев и в самом деле незрелость и гнильность тождественны и одновременны» («Связка писем» (1879), VIII) [цит. по: 19]. «Связка писем», в сущности, представляет собой серию сатирических очерков об иностранцах в Париже, а приведенные выше слова – цитата из письма ученого немца.

Наконец, Лев Толстой в беседе с американским журналистом Джеймсом Крилменом (1903) говорил (предвосхищая критику американской цивилизации в советской печати): «Америка утратила свою молодость, у нее седеют волосы, выпадают зубы, наступает старческое одряхление. Вольтер сказал, что Франция загнила прежде, чем созрела, но что же тогда следует сказать о стране, чьи идеалы не пережили и одного поколения людей? Ваши Эмерсоны, Гаррисоны и Уиттеры канули в прошлое. Ваша страна плодит одних только толстосумов» [4 а, с. 235].

Список литературы

1. Ариас А.Н. [Письмо в редакцию] // Новое время. – М., 1981. – № 18. – С. 4.
2. Вольтер. Бог и люди. – М., 1961. – Т. 2. – С. 346.
3. Вяземский П.А. Записные книжки (1813–1848). – М.: АН СССР, 1963. – 567 с.
- 3 а. Герцен А.И. Из Петербурга // Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. – М.: АН СССР, 1960. – Т. 19. – С. 84–88.
4. Карев Н. Династия штыка и доллара // Москва. – 1968. – № 9. – С. 160–175.
- 4 а. Крилмен Д. Интервью с Толстым / пер. с англ. В. Воронина // Иностранная литература. – М., 1978. – № 8. – С. 231–236. – Пер. по изд.: New York World, 1903. – 9 aug.
5. Кюстин А. де. Россия в 1839 году. – Изд. 3-е, испр. и доп. – СПб.: Крига, 2008. – 704 с.
6. Леви-Стросс К. Печальные тропики / пер. Г.Е. Сергеева. – М.: Аст; Львов: Инициатива, 1999. – 576 с.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. – СПб.: Пушкинский Дом, 2014. – Т. 1. – 774 с.
8. Мезин С.А. Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I. – Саратов: СГУ, 2003. – 214 с.
9. Мильчина В.А., Основат А.Л. Комментарий к книге Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году». – СПб.: Крига, 2008. – 368 с.
10. Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев: Сб. – Л.: Лениздат, 1991. – 717 с.

11. Старобинский Ж. Поззия и знание: История литературы и культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 1. – 496 с.
12. Amerika // The New Monthly Magazine and Literary Journal. – London, 1831. – Vol. 32, Part 2, N 80, October. – P. 297–311.
13. Fourier Ch. Publication de manuscrits. – Paris: Librairie Phalanstérienne, 1851. – Т. 1. – 352 p.
14. Lesur Ch.-L. Des progres de la puissance Russe depuis son origine jusqu'au commencement du XIX siecle. – Paris: Fantin, 1812. – 514 p.
15. Lévi-Strauss C. Tristes tropiques [Электронный ресурс]. – 494 с. – Mode of access: <https://docplayer.fr/86282032-Claude-levi-schmidt-tristes-tropiques.html> (Дата обращения: 9.06.2019.)
- 15 a. Lloyd Wright F. An autobiography. – New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943. – 579 p.
16. McKee H.S. Degenerate Democracy. – New York: Crowell, 1933. – 143 p.
17. Mirabeau V.-R. de. L'ami des hommes, ou Traité de la population. – Avignon: [Без указания издателя], 1757. – 2 nd part. – 216 p. – Датировка на титуле «1756» неверна.
18. Müller Ch. Tableau de Pétersbourg, ou Lettres sur la Russie, érites en 1810, 1811 et 1812 / Traduites de l'allemand par C. Leger. – Paris: Treuttel et Wurtz; Mayence: Kupferberg, 1814. – 551 p. – Перевод книги: Müller Ch. St. Petersburg, ein Beytrag zur Geschichte unsrer Zeit, in Briefen aus den Jahren 1810, 1811 und 1812. – Mainz: Kupferberg, 1813. – 514 S.
19. O'Toole G. [псевд.]. America Is the Only Country That Went from Barbarism to Decadence Without Civilization In Between // Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations [Авторский сайт]. – Mode of access: <https://quoteinvestigator.com/2011/12/07/barbarism-decadence> (Дата обращения: 07.06.2019.)
20. Raynal G.-T. Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes. – La Hague: Libraires associés, 1776. – Т. 7. – 332 p.
21. Raynal G.-T. Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes. – Genève: Pellet, 1780. – Т. 10. – 538 p.
22. Roux-Ferrand H. Histoire des progrès de la civilisation Europe depuis l'ère chrétienne jusqu'au XIXe siècle. – 2 ème éd. – Paris: Hachette, 1847. – Т. 6. – 420 p.
23. Suard J.-B. Propos de Diderot sur l'impératrice de Russie (fragment inédit) // Tourneux M. Diderot et Catherine II. – Paris: C. Lévy, 1899. – P. 678–682.
24. Wilde O. The Artist as Critic: Critical Writings. – Chicago: University of Chicago Press, 1982. – 446 p.

References

1. Arias A.N. [Pis'mo v redakciyu] // Novoe vremya. – М., 1981. – № 18. – С. 4.
2. Vol'ter. Bog i lyudi. – М., 1961. – Т. 2. – С. 346.
3. Vyazemskij P.A. Zapisnye knizhki (1813–1848). – М.: AN SSSR, 1963. – 567 s.
- 3 a. Gercen A.I. Iz Peterburga // Gercen A.I. Sobr. soch.: v 30 t. – М.: AN SSSR, 1960. – Т. 19. – С. 84–88.
4. Karel N. Dinastiya shtyka i dollara // Moskva. – 1968. – № 9. – С. 160–175.
- 4 a. Krilmen D. Interv'yu s Tolstym / per. s angl. V. Voronina // Inostrannaya literatura. – М., 1978. – № 8. – С. 231–236. – Transl. by edition: New York World, 1903. – 9 aug.

5. *Custine A. de.* Rossiya v 1839 godu. – Izd. 3-e, ispr. idop. –SPb.: Kriga, 2008. – 704 s.
6. *Lévi-Strauss C.* Pechal'nye tropiki / Per. G.E. Sergeeva. – M.: Ast; L'vov: Iniciativa, 1999. – 576 s.
7. *Lermontov M. Yu.* Sobr. soch.: v 4 t. –SPb.: Pushkinskij dom, 2014. – T. 1. – 774 s.
8. *Mezin S.A.* Vzglyad iz Evropy: francuzskie avtory XVIII veka o Petre I. – Saratov: SGU, 2003. – 214 s.
9. *Mil'china V.A., Ospovat A.L.* Kommentarij k knige Astol'fa de Kyustina «Rossiya v 1839 godu». – SPb.: Kriga, 2008. – 368 s.
10. Rossiya pervoj poloviny XIX v. glazami inostrancev: Sb. – L.: Lenizdat, 1991. – 717 s.
11. *Starobinski J.* Poeziya i znanie: Istorya literatury i kul'tury. – M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. – T. 1. – 496 s.
12. Amerika // The New Monthly Magazine and Literary Journal. – London, 1831. – Vol. 32. – Part 2. – N 80, October. – P. 297–311.
13. *Fourier Ch.* Publication de manuscrits. – Paris: Librairie Phalanstérienne, 1851. – T. 1. – 352 p.
14. *Lesur Ch.-L.* Des progres de la puissance Russe depuis son origine jusqu'au commencement du XIX siecle. – Paris: Fantin, 1812. – 514 p.
15. *Lévi-Strauss C.* Tristes tropiques. – 494 c. – Mode of access: <https://docplayer.fr/86282032-Claude-levi-schwarz-tristes-tropiques.html>
- 15 a. *Lloyd Wright F.* An autobiography. – New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943. – 579 p.
16. *McKee H.S.* Degenerate Democracy. –New York: Crowell, 1933. – 143 p.
17. *Mirabeau V.-R. de.* L'ami des hommes, ou Traité de la population. – Avignon, 1757. – 2 nd part. – 216 p.
18. *Müller Ch.* Tableau de Pétersbourg, ou Lettres sur la Russie, écritesen 1810, 1811 et 1812 / Traduites de l'allemand par C. Leger. – Paris: Treuttel et Wurtz; Mayence: Kupferberg, 1814. – 551 p. – Translation of the book: Müller Ch. St. Petersburg, ein Beytrag zur Geschichte unsrer Zeit, in Briefenaus den Jahren 1810, 1811 und 1812. – Mainz: Kupferberg, 1813. – 514 S.
19. *O'Toole G.* [псевд.]. America Is the Only Country That Went from Barbarism to Decadence Without Civilization In Between // Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations [Авторский сайт]. – Mode of access: <https://quoteinvestigator.com/2011/12/07/barbarism-decadence>
20. *Raynal G.-T.* Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes. – La Hague: Librairesassociés, 1776. – T. 7. – 332 p.
21. *Raynal G.-T.* Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes. – Genève: Pellet, 1780. – T. 10. – 538 p.
22. *Roux-Ferrand H.* Histoire des progrès de la civilisationen Europe depuis l'ère chrétienne jusqu'au XIXe siècle. – Paris: Hachette, 1847. – 2 ème édition.– T. 6. – 420 p.
23. *Suard J.-B.* Propos de Diderot sur l'impératrice de Russie (fragment inédit) // Tourneux M. Diderot et Catherine II. – Paris: C. Lévy, 1899. – P. 678–682.
24. *Wilde O.* The Artist as Critic: Critical Writings. – Chicago: University of Chicago Press, 1982. – 446 p.

УДК 168.522
DOI 10.31249/hoc/2019.04.07

Константин Душенко[©]

«НАД ВСЕЙ ИСПАНИЕЙ БЕЗОБЛАЧНОЕ НЕБО»: МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ПОЭЗИЕЙ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Обычно считается, что сигналом к франкистскому мятежу 1936 г. стала фраза «Над всей Испанией безоблачное небо». В действительности это легенда, источником которой была корреспонденция Ильи Эренбурга из Парижа. Своей популярностью фраза обязана обстоятельствам эстетического порядка: 1) драматический контраст между буквальным и подразумеваемым значением; 2) удачное фонетическое и ритмическое оформление; в сущности, фраза представляет собой однотишие.

Ключевые слова: крылатые слова; гражданская война в Испании; «В Сантьяго идет дождь» (фильм); И. Эренбург.

*Konstantin Dushenko
Over all Spain the sky is cloudless: between history and poetry
Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. It is generally considered that the phrase «Over all Spain the sky is cloudless» became a signal to the Francoist insurrection of 1936. In fact, this is a legend, which originates from the correspondence of Ilya

Ehrenburg from Paris. The phrase owes its popularity to the circumstances of the aesthetic nature: 1) a dramatic contrast between the literal and the implied meaning; 2) a fortunate phonetic and rhythmic shape; in essence, the phrase is a monostich.

Keywords: winged words; Spanish Civil War; «It's raining in Santiago» (film); I. Ehrenburg.

Фраза «Над всей Испанией безоблачное небо» прочно вошла в русский язык и культуру. Первоначально она связывалась с франкистским мятежом 1936 г., но постепенно ее значение расширялось.

С лета 1936 г. главной международной темой советской печати стала гражданская война в Испании. Вечером 17 июля против республиканского правительства выступили военные части, расквартированные в испанской колониальной зоне Марокко – городах Тетуана, Мелилья и Сеута. В сборнике «Испания в борьбе против фашизма» (подписан к печати 5 октября 1936 г.) сообщалось: «В ночь с 18 на 19 июля радиостанция Сеуты передала условный сигнал [военного мятежа]: “По всей Испании безоблачное небо”» [6, с. 62]. Так же излагалось начало мятежа в сборнике «Героическая Испания», подписанном к печати практически одновременно, 7 октября [2, с. 41].

Версия о «радиостанции Сеуты» надолго стала основной; она вошла в советские исторические труды и учебники.

Вскоре появилось и поэтическое описание начала мятежа – стихотворение Григория Санникова «Хайме Премьеро». Имелся в виду броненосец «Jaime Primero» – «Хайме I», в честь короля Арагона Хайме I Завоевателя (1208–1276). Экипаж броненосца в Гражданской войне выступил против франкистов.

В городе Картахене, / Там, где зданье морского штаба, <...>
К радиост *<...>* / Входит начальник – штабной офицер.
<...>“Приказывает: / “Срочно… / По кораблям… / На базу…”
“По всей Испании безоблачное небо”. / “Что это значит?”
“Не ваше дело, я требую / Немедленной передачи…”
“Условный сигнал?” / “Возможно”. / “К восстанию?” / “Да”.
“Против Республики? / Против Испании? / Заговор?”
И сломан пролог / Коротким ударом в бок.
И связанный бьется в истерике
Бесславный герой-офицерик [9, с. 61].

Получается, что сигнал к началу мятежа так и не был передан, но эта несообразность осталась незамеченной автором, а вероятно, и читателями. Заметим еще, что Картахена была единственной военно-морской базой, в течение всей гражданской войны остававшейся под контролем Республики, а значит, самым неподходящим местом для передачи сигнала к мятежу.

Затем фразу подправили: «18 июля 1936 г. севильская радиостанция оповестила: *над всей Испанией безоблачное небо...*» [1; курсив наш]. Разумеется, севильская радиостанция сигнала к мятежу дать не могла: Севилья полностью контролировалась республиканским правительством.

В испанских источниках эпохи гражданской войны этой фразы нет. К настоящему времени насчитывается не менее шести ее испаноязычных версий, что ясно указывает на ее переводной характер. В литературе на других европейских языках она также заимствована из советской печати.

В 2001 г. Александр Пеунов, председатель Координационного совета соотечественников, проживающих в Испании, рассмотрел вопрос о достоверности фразы на своем сайте «Испанские Хроники». Он отверг возможность ее использования в качестве сигнала уже потому, что в июле небо над Испанией почти всегда безоблачно. «...Хорош сигнал, который передается в эфир ежедневно и каждые полчаса! <...> Ну ладно, предположим все же, что договорились нешибко умные заговорщики именно об этой фразе-пароле. <...> Подходит день X, на Канарах штурмит, по всей Испании ливневые дожди (бывает и такое, хотя не очень часто), а диктор в эфир со своим безоблачным небом! А ну как путч не удастся? Расследование начнется, то, се... И спросят диктора: «А чего это ты там про безоблачное небо-то ляпнул во время сплошной непогоды, аккурат перед тем, как все началось?»» [8].

Здесь же цитировалось письмо одной из читательниц «Испанских Хроник»:

«...Стала я у всех допытываться, как эта фраза звучит в подлиннике – “Над всей Испанией безоблачное небо”? <...> Мой дед воевал за Республику. Мой свекор воевал за Республику. Все, кого я спрашивала, – воевали за Республику. <...> Но этой фразы никто не знает. Есть у нас в Валенсии юридический переводчик. Ее отец – солдат, переводчик, писатель. Я к ним. И они мне сказали, что не было этого сигнала. По-

испански эта фраза не звучит так красиво, и что это выдумка Ильи Эренбурга, и что он сам это признал» (курсив наш. – К. Д.).

Эренбург, насколько нам известно, этого не признавал (во всяком случае, печатно); тем не менее версия о его авторстве наиболее правдоподобна. Первоначальный вариант «сигнала» появился в корреспонденции Эренбурга из Парижа от 4 августа 1936 г.: «Следствие установило, что сигнал к мятежу был дан радиостанцией Тетуана, которая сообщила условный пароль: “По всей Испании безоблачная погода”» [11].

Собственно, именно так и должен был выглядеть условный сигнал, замаскированный под метеосводку; замена «погоды» «небом» сдвигала семантику фразы в сторону ее поэтизации. Эренбург, как видим, говорил о радиостанции г. Тетуана – столицы Испанского Марокко. Позднее называлась еще радиостанция Мелилья (кроме упомянутых выше Сеуты, Севильи и Картахены).

Фраза, отчасти сходная с легендарным сигналом к мятежу, действительно прозвучала по радио 18 июля 1936 г. Но это было сообщение Министерства внутренних дел Испанской республики, переданное по мадридскому радио: «Правительство подтверждает, что на всем полуострове царит полное спокойствие (*la absoluta tranquilidad en toda la Península*)» [17].

Легенда о фразе-сигнале появилась почти одновременно с другой легендой о гражданской войне в Испании – будто бы Франко (или кто-то из его генералов) говорил о своей «пятой колонне» в республиканском Мадриде [см.: 5, с. 296–299].

В 1975 г. был снят франко-болгарский фильм о военном перевороте в Чили. Его французское название – «Над Сантьяго идет дождь» (*Il pleut sur Santiago*), в советском прокате (1978) – «В Сантьяго идет дождь». Так же называлась получившая широкую известность музыкальная тема фильма (*исп. «Lluevesobre Santiago»*), написанная знаменитым аргентинским композитором Астором Пьяццоллой.

Солнечным утром 11 сентября 1973 г. голос радиодиктора произносит: «Мы начинаем передачи немного раньше, чем обычно. Нет, нет, никаких важных сообщений. Просто несколько слов о погоде. <...> На небе ни облачка, и только в Сантьяго идет дождь. Вы, конечно, посмотрели в окно, увидели сияющее солнце и улыбнулись». И далее: «Сегодня в Сантьяго идет дождь. Повторяю: в Сантьяго идет дождь».

По сценарию это кодовый сигнал начала переворота, причем дикторский текст, несомненно, должен вызывать ассоциации с фразой-сигналом «Над всей Испанией безоблачное небо». Эта версия была воспринята в СССР как исторически достоверная, хотя в фильме она всего лишь художественный прием. В испаноязычной литературе фраза «*Lluevesobre Santiago*» упоминается исключительно в связи с фильмом и музыкой Пьяцоллы.

Порою обе легендарные фразы воспринимаются и цитируются у нас как части единого целого. В 2011 г. посетительница «Живого Журнала» под ником *margarita_const* вспоминала о своих впечатлениях в день путча 19 августа 1991 г.: «Они меня таки напугали! Не люблю таких сюрпризов:) Я ж с детства напуганная – “Над всей Испанией безоблачное небо”, “В Сантьяго идет дождь”... Ну, думаю, щас как танки понаедут!» [12].

Фраза «Над всей Испанией безоблачное небо» своей популярностью, как мы полагаем, обязана двум обстоятельствам не столько исторического, сколько эстетического порядка. Во-первых, это резкий контраст между ее безмятежным буквальным значением и трагическим подразумеваемым. Во-вторых – ее фонетическое и ритмическое оформление: перед нами, в сущности, однотипие, написанное шестистопным ямбом, с инструментовкой на ‘б’ и ‘н’.

Ритмический рисунок и звуковая инструментовка (на ‘л’ и ‘н’) сохраняются в переводах с русского на французский язык: «*Dans toute l’Espagne, le ciel est sans nuages*»; «*Sur toute l’Espagne, le ciel est sans nuages*» [15, p. 592; 13, p. 113]. В романе Пьера Гамарра «Пиренейская рапсодия» (1963): «*Dans toute l’Espagne, le ciel est sans nuage*» – вероятно, тоже косвенное заимствование из русского [14, p. 115]. То же мы видим в переводе с русского на английский (с инструментовкой на ‘л’ и ‘с’): «*Over all Spain the sky is cloudless*» [16, p. 40].

Неудивительно, что в советское время фраза-однотипие неднократно включалась в стихотворения, построенные на контрасте безмятежности слов о «безоблачном небе» и их значения как символа грядущих потрясений. Вот несколько примеров.

...Сквозь толщу лет
Мадрид мне чудится. Нет, я в Мадриде не был.
Но я опять в ту ночь июльскую вхожу.
«Над всей Испанией безоблачное небо» –
Пароль Сеуты призывает к мятежу [10, с. 127].

На узких улицах, на склонах скал,
Где жалюзи зажали окна слепо,
В тот день раздался радиосигнал:
«Над всей Испанией безоблачное небо!» [4, с. 18].

Над всей Испанией безоблачное небо.
Полдневный зной, покой и тишина.
Но спит Испания. Беспамятно и немо.
Как будто заживо погребена [7, с. 137].

В 1990 г. фраза «Над всей Испанией безоблачное небо» стала называнием российской рок-группы (распавшейся в 1996 г.), т.е. использовалась уже вне контекста.

Характерным примером цитирования фразы в постсоветской поэзии может служить стихотворение Андрея Грицмана «Когда луна осенний ножик вынет...» (ок. 2000 г.). Легендарная фраза здесь совершенно самодостаточна:

Над всей Испанией безоблачное небо.
Век кончился. Осталось меньше года.
Смысл жизни остается где-то слева,
у дачного загадочного пруда.

Далее следовало: «Над всей Голландией плывут головки сыра...»; «Над всей Россией тучи ходят хмуро...»; «Над всем Китаем дождь идет из риса...», и так до конца [3].

Список литературы

1. Вольский К. Уроки шести месяцев // Известия. – М., 1937. – 18 янв. – С. 3.
2. Героическая Испания / под ред. Д. Монина и Э. Теумина. – Л.: Партиздат ЦК ВКП (б), 1936. – 64 с.
3. Грицман А. Когда луна осенний ножик вынет... // Октябрь. – М., 2003. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/3/gricman.html> (Дата обращения: 5.06.2019.)
4. Долматовский Е. Интерстих. – М.: Молодая гвардия, 1982. – 222 с.
5. Дущенко К.В. Красное и белое: Из истории политического языка: Сборник статей. – М.: ИНИОН РАН, 2018. – 306 с.
6. Испания в борьбе против фашизма: сборник статей и материалов. – М.: Партиздат, 1936. – 184 с.
7. Коллегорский В. «Над всей Испанией – безоблачное небо...» // Поэзия: Альманах. – М.: Молодая гвардия, 1982. – Вып. 32. – С. 137.

8. [Пеунов А.В.] Не трогайте небо... (Первый опыт исторического расследования) // Испанские Хроники [Электронный ресурс]. – Мадрид, 2001. – Ноябрь. – Режим доступа: <http://spalex.narod.ru/guerra/nebo.html> (Дата обращения: 20.04.2019.)
9. Саников Г. Хайме Премьера // Новый мир. – М., 1936. – № 11. – С. 60–61.
10. Хелемский Я. Вторая половина дня: Книга лирики. – М.: Сов. писатель, 1967. – 142 с.
11. Эренбург И. Героическая борьба // Известия. – М., 1936. – 5 авг. – С. 3.
12. *ihistorian* [никнейм]. Как я провел день 19 августа 1991 года // «Живой журнал» *ihistorian*, запись от 19 августа 2011 г. – Режим доступа: <https://ihistorian.livejournal.com/322804.html> (Дата обращения: 7.06.2019.)
13. Bezymenski L. Les généraux allemands avec Hitler et sans lui. – Moscou: Progrès, 1965. – 582 p.
14. Gamarra P. Rhapsodie des Pyrénées: roman. – Paris: Français Réunis, 1963. – 230 p.
15. Histoire de la diplomatie / Éd. par V.P. Potemkin. – Paris: Librairie de Médicis, 1947. – Т. 3: 1919–1939. – 915 p.
16. Mački I.M. Spanish Notebooks. – London: Hutchinson, 1966. – 208 p.
17. Nota radiada des de ministerio de la Gobernación... [Электронный ресурс]. – Mode of access: https://es.wikisource.org/wiki/Nota_radiada_desde_ministerio_de_la_Gobernaci%C3%B3n_de_18_de_julio_de_1936,_Madrid (Дата обращения: 6.06.2019.)

References

1. Vol'skij K. Uroki shesti mesyacev // Izvestiya. – М., 1937. – 18 янв. – С. 3.
2. Geroicheskaya Ispaniya / Pod red. D. Moninai E. Teumina. – L.: Partizdat CK VKP (b), 1936. – 64 s.
3. Gricman A. Kogda luna osennij nozhik vynet... // Oktyabr'. – М., 2003. – № 3 [Setevaya versiya] – Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2000/3/gricman.html>
4. Dolmatovskij E. Interstih. – M.: Molodaya gvardiya, 1982. – 222 s.
5. Dushenko K.V. Krasnoe I beloe: Iz istorii politicheskogo yazyka: Sbornik statej. – M.: INION RAN, 2018. – 306 s.
6. Ispaniya v bor'be protiv fashizma: sbornik statej I materialov. – M.: Partiizdat, 1936. – 184 s.
7. Kollegorskij V. «Nad vsej Ispaniej – bezoblachnoe nebo...» // Poeziya: Al'manah. – M.: Molodaya gvardiya, 1982. – Vyp. 32. – S. 137.
8. [Peunov A.V.] Ne trogajte nebo... (Pervyj opyt istoricheskogo rassledovaniya) // Ispanskie Hroniki [Elektronnyj resurs]. – Madrid, 2001. – Noyabr'. – Rezhim dostupa: <http://spalex.narod.ru/guerra/nebo.html>
9. Sannikov G. Haime Prem'ero // Novyj mir. – М., 1936. – № 11. – С. 60–61.
10. Helemskij Ya. Vtoraya polovina dnya: Kniga liriki. – M: Sov. pisatel', 1967. – 142 s.
11. Erenburg I. Geroicheskaya bor'ba // Izvestiya. – М., 1936. – 5 avg. – С. 3.
12. *ihistorian* [nickname]. Kak ya provel den' 19 avgusta 1991 goda // «Zhivoy zhurnal» *ihistorian*, zapis' ot 19 avgusta 2011 g. – Rezhim dostupa: <https://ihistorian.livejournal.com/322804.html> (Data obrashcheniya: 7.06.2019.)

13. *Bezymenskiĭ L.* Les généraux allemands avec Hitler et sans lui. – Moscou: Progrès, 1966.
14. *Gamarra P.* Rhapsodie des Pyrénées: roman. – Paris, Français Réunis, 1963. – 230 p.
15. Histoire de la diplomatie / Éd. par V.P. Potemkin. – Paris, Librairie de Médicis, 1947. – T. 3: 1919–1939. – 915 p.
16. *Maškiĭ I.M.* Spanish Notebooks. – London: Hutchinson, 1966. – 208 p.
17. Nota radiada desde ministerio de la Gobernación... [Elektronnyj resurs]. – Mode of access: https://es.wikisource.org/wiki/Nota_radiada_desde_ministerio_de_la_Gobernaci%C3%B3n_de_18_de_julio_de_1936,_Madrid

УДК 168.522
DOI 10.31249/hoc/2019.04.08

Константин Душенко[©]

«РОССИЯ – РОДИНА СЛОНОВ»: МЕТАМОРФОЗЫ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО АНЕКДОТА

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Фраза «Россия – родина слонов» восходит к советскому анекдоту конца 1940-х годов. Этот анекдот, в свою очередь, был переделкой широко известного интернационального анекдота, возникшего в годы Первой мировой войны и ставшего источником польского крылатого выражения «Слон и польский вопрос».

Ключевые слова: фразеологизмы; политический анекдот; борьба за приоритет; национальная психология.

*Konstantin Dushenko
Russia is the Motherland of Elephants:
Metamorphosis of an International Joke
Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. Russian idiom «Russia is the Motherland of Elephants» goes back to the Soviet joke of the late 1940 s. This joke in turn was a remake of a widely known international joke that arose during the World War I and became the source of the Polish idiom «The Elephant and the Polish Question».

Keywords: phraseological units; political jokes; the struggle for priority; national psychology.

Первая статья русской Википедии появилась 24 мая 2001 г. Она называлась «Россия» и состояла из одной фразы: «Россия – великая страна». Вскоре вместо нее появилась другая: «Россия – родина слонов (ушастых, повышенной проходимости – см. мамонт)» [3].

Эта фраза провисела на сайте более года, пока «текст-рыба» не был заменен настоящей статьей. Выбор именно такого начала главной энциклопедии Рунета не был случайным – он символизировал ее свободу от цензуры, как государственной, так и издательской.

Сентенция «Россия – родина слонов» бытует на правах поговорки, подобно сентенциям «Умом Россию не понять» (Ф. Тютчев) или «В России две беды: дураки и дороги» (М. Задорнов). Вопрос о ее происхождении обычно не возникает. Между тем история фразы представляет немалый интерес.

В книге американских музыковедов о Шостаковиче (1998) цитируется интервью с Евгением Евтушенко: «48-й, 49-й годы. Это было гротескное и ужасное время. Например, в Политехническом музее читалась лекция под названием “Россия – родина слонов”, на которую я пошел с несколькими друзьями» [12, р. 396].

Здесь мы имеем дело с классической аберрацией памяти. Лекций с таким названием в 1940-е годы не было, а фраза возникла из политического анекдота. По сообщению писателя Григория Свирского, который в 1972 г. эмигрировал из СССР, это «самый распространенный университетский анекдот сорок девятого года о русском приоритете во всем и вся» [9, с. 142].

Действительно, «родина слонов» пародирует официальные штампы поздне сталинской эпохи: «Россия – родина радио», «Россия – родина электричества», «Россия – родина авиации» и т.д. Но, как будет показано ниже, «анекдот сорок девятого года» имел за собой давнюю интернациональную родословную, а русскому поговорочному слону предшествовал поговорочный польский.

Традиционная тема анекдота – особенности национального характера различных народов («Заходят в бар ирландец, англичанин и американец...»; «Летят русский, американец и француз на воздушном шаре...» и т.д.). Один из таких анекдотов возник в годы Первой мировой

войны. В марте 1916 г. в московской газете «Раннее утро» появилась заметка «Психология наций», взятая из «одной голландской газеты»:

«За несколько лет до войны общество любителей зоологии и акклиматизации животных одной великой державы послало в Африку научную экспедицию из трех человек с целью изучения нравов диких слонов. Случилось так, что в состав экспедиции попали немец, француз и поляк. Экспедиция провела в Африке пять лет. По возвращении в Европу немец написал три толстых тома, в которых рассмотрел вопрос о слонах с точек зрения военной, биологической, геологической, этнографической, географической, исторической и вообще с точки зрения всех наук и искусств. Француз засел на два дня и написал веселый фельетон на тему – слоны и любовь. А поляк заперся, долго думал и, наконец, издал брошюру под названием: “Слон и польский вопрос”» [7].

В то время «польский вопрос», т.е. вопрос о независимости Польши, стоял на повестке дня. Россия и Германия соперничали за лояльность поляков в войне и рассматривали планы восстановления – в той или иной форме – польской государственности.

Тогда же этот анекдот появился в немецкой печати, а затем и в англоязычной. Уже после войны министр сельского хозяйства США Д.Ф. Хьюстон привел его в следующем виде:

«Французское общество естествознания предложило большую награду за лучшую статью о слонах. <...> Статья француза называлась “Слон и его любовные похождения”, статья англичанина – “Охота на слонов и другие большие игры в дебрях Африки”, статья американца – “Слон и его использование в качестве транспортного средства”, статья немца – “Краткое введение в изучение развития носовой кости слона”, а статья поляка – “Слон и польский вопрос”» [13, р. 6].

В романе классика польской литературы Стефана Жеромского «Канун весны» (1924) читаем:

«– Словом, все, всегда и везде – Польша, Польши, Польше, Польшу...

– Да. <...> Мы рождены с дефектом полоноцентризма.

– <...> ... В любом рассуждении на философские и социальные темы возникает Польша, как *deus ex machina* [бог из машины, лат.]. Есть известный анекдот на тему “Слон”. Поляк, который – после представителей других народов – должен представить сочинение о слоне, не задумываясь пишет: “Слон и Польша”» [16, с. 310].

Хотя анекдот возник, скорее всего, за пределами Польши, только в Польше выражение «Слон и польский вопрос» стало фразеологизмом и включается в соответствующие словари с пояснением: «О выискивании в каждом вопросе связей с Польшей» [15, с. 289]. В 1995 г. известный поэт Станислав Бараньчак опубликовал книжку пародий под заглавием «Бог, труба и отчизна: Слон и польский вопрос глазами поэтов». Здесь пародировались хрестоматийные патриотические стихотворения, и во всех пародиях обыгрывалась тема слона [10 а].

В 1920-е годы анекдот о слоне в различных вариантах существовал уже на всех основных европейских языках. По его мотивам французский критик Альбер Тибоде (A. Thibaudet) создал философскую притчу:

«Предлагается написать книгу о слоне. Англичанин уезжает в Африку или Индию и возвращается с большим хаотичным трудом, полным описаний и цифр, включая гостиничные счета автора. Немец уходит в себя, чтобы отыскать Идею Слона, слона-в-себе, Пра-слона. Француз пишет блестящую статью о слоне в кафе сада Аклиматасьон [парк со зверинцем в Париже. – К. Д.]. <...> Поляк сочиняет трактат “Слон и польский вопрос” (что не так уж смешно). Русский [философ-эмигрант. – К. Д.] приносит книгу под названием “Существует ли слон?”. Сюрреализм же доводит до крайности русский взгляд на вещи: никакого слона не существует – слоном является все» («Размышления о литературе», 1925) [цит. по: 14, р. 93].

Немецкий филолог Виктор Клемперер цитировал одну из немецких версий: «Американец пишет: “Как я убил своего тысячного слона”. Немец: “Об использовании слонов во Второй Пунической войне”» («ЛТИ. Язык Третьего Рейха», 1947) [цит. по: 5, с. 775–776].

Советскую версию этого сюжета (пока еще без «родины слонов») записал в 1935 г. в своем дневнике драматург Александр Афиногенов:

«В Академии наук объявили конкурс на тему о слоне. Англичанин принес работу минуту в минуту к сроку на тему: “Хобот слона как рычаг работы и клыки как экспортная статья”. Немец пришел даже за пять минут до срока и сдал увесистый том: “К постановке вопроса об изучении проблемы исследования слонов”. Француз прибежал запыхавшись и чуть опоздав и сдал работу на тему: “Любовь у слонов и любовь со слонихой”. Русский опоздал на два дня: “У меня была больна тетя и я не мог написать к сроку. А также ввиду того, что со слонами я не знаком, я написал работу на тему о лишнем человеке”» [5, с. 775].

Что же касается «анекдота сорок девятого года», то его самая ранняя известная нам запись принадлежит работникам следственных органов. Она содержалась в деле учителя из Днепропетровска Д.И. Ровинского, который в 1953 г. был обвинен в антисоветской агитации и пропаганде: «Во Франции в газетах появились заголовки “Слоны и любовь”, в Англии – “Слоны и британский импорт”, а в СССР начали печатать заголовки “СССР – родина слонов”, “Слоны в борьбе за мир”, “Классики марксизма-ленинизма о слонах”» (начало анекдота здесь, по-видимому, опущено) [5, с. 775].

Позднее возник и болгарский слон: «Объявлен мировой конкурс на лучшую книгу о слонах. Прибыли: из Германии “Краткое введение в основы слоноведения”, из Англии “Слон и империя”, из США “Слоны и деньги”, из Франции “Слон и любовь”, из СССР “Россия – родина слонов”, из Болгарии “Советский слон – лучший друг болгарского слона”» [10, с. 342].

Поздняя и наиболее развернутая немецкая версия анекдота выглядя-
деля так:

«Для тематического номера газеты, посвященного слону, свои ста-
тьи прислали представители различных стран.

Француз: “Любовная жизнь слона”.

Англичанин: “Слон и английское мировое хозяйство”.

Американец: “Как я убил самого большого слона в мире!”

Русский: “Слон и пятилетка”.

Итальянец: “Слон и эпоха Возрождения”.

Немец [из ФРГ]: “Слон в философском, нравственном и культур-
ном отношении с особым рассмотрением идеи слоновости” (препринт
труда, рассчитанного на 77 томов).

Гражданин ГДР: “Русский слон – пример для нас”.

Датчанин: “Поваренная книга. Сто способов приготовить слона”.

Австриец: “Воспоминания слона о старом венском Бургтеатре”» [11, S. 329].

Уже в конце 1920-х годов появилась версия анекдота с заключи-
тельной фразой «Слон и еврейский вопрос». А в русскоязычном сбор-
нике 1985 г. помещен близкий по смыслу советский анекдот: «“Хаим,
ты слышал новость? В зоопарке родился слоненок!” – “А как это отра-
зится на евреях?”» [там же, с. 415].

Эмигрировавший из СССР критик Аркадий Белинков приводил
слова Виктора Шкловского (не называя его по имени): «В годы культа
164

<...> бывали случаи, когда в издательстве заставляли писать, что Россия родина слонов. Ну, вы же понимаете, – это не дискуссионно. Такие вещи не обсуждаются. <...> Многие писали: “Россия – родина слонов”. А я почти без подготовки возмутился. Я сломал стул. Я пошел. Я заявил: “Вы ничего не понимаете. Россия – родина мамонтов!”» [2, с. 442].

Едва ли Шкловский предполагал, что в XXI в. о России как родине и мамонтов, и слонов будут говорить уже без всякого сарказма. Но именно так говорила поэтесса Новелла Матвеева:

““Россия – родина слонов!” – иронизируют они – и гогочут своему, без конца воспроизведому, “остроумию”. (Украшенному еще и невежеством!) “Россия не может быть родиной слонов”, – имеют в виду, злорадствуя, эти пересмешники. А между прочим, почему бы и нет? Да будет сомневающимся известно, что именно на территории России – как показывают, кстати, раскопки ученых – было обнаружено САМОЕ БОЛЬШОЕ В МИРЕ количество останков мамонтов! <...> Так что, господа остроумцы, Россия не только родина слонов, но даже еще и ПРАРОДИНА МАМОНТОВ!!!» («Сюжеты на манжетах», 2004) [4, с. 279].

Эти строки, возможно, возникли под влиянием статьи Андрея Никонова «“Россия – родина слонов”? Нет – мамонтов» (2002). Автор писал: «В определенном смысле можно сказать: Россия – родина мамонтов. И уж во всяком случае родина их изучения. И почему бы этому факту, как и множеству действительных отечественных достижений, не быть предметом гордости?» [6, с. 60].

В 2007 г. эту тему подхватила пародийная Абсурдопедия: «Россия – родина слонов? Абсурд! Россия – это кладбище мамонтов!» Таким был один из эпиграфов к статье «Россия», с подписью: «Жорж Кювье. Recherches sur les ossements fossiles (Исследование ископаемых окаменелостей)» [8].

Заметим еще, что крайняя чувствительность в вопросах национального приоритета была присуща не только поздне сталинскому государству. Математик В.И. Арнольд (1937–2010), член АН СССР и Французской Академии наук, вспоминал: «Признать влияние Ньютона или Гиббса французам трудно. <...> О том, как во Франции преодолели эту трудность, мне стало известно в результате многообразной деятельности “Комитета по защите наследия французской науки от иностранцев”, членом которого меня назначил министр науки Франции (и

в работе которого я, впрочем, никакого участия не принимал, все вспоминая о родине слонов» [1, с. 61]. Здесь же Арнольд дает сноску: «Слова “Россия – родина слонов” изобрел в XVIII веке испанский путешественник, рекламировавший таким способом увиденные им в кунсткамере Петербурга остатки мамонтов».

В викторинах и играх типа «Что? Где? Когда?» можно встретить вопрос: «Благодаря какому острову родилась пословица: “Россия – родина слонов”?» Правильным ответом считается: «Соловки», поскольку там располагались Соловецкие лагеря особого назначения (СЛОН).

Наконец, еще одна версия связывает появление выражения с книгой В.В. Данилевского «Русская техника» (1947), где упомянут «“паровой слон” – паровой автомобиль Аммоса Черепанова, – племянника паровозостроителя» [3 а, с. 10]. В 1940-е годы В.В. Данилевский внес большой вклад в борьбу за «приоритет отечественной науки и техники».

Однако все эти версии – не более чем этимологические легенды, созданные задним числом.

Список литературы

1. Арнольд В.И. Что такое математика? – М.: МЦНМО, 2002. – 104 с.
2. Беликов А.В. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. – Мадрид: Ed. Castilla, 1976. – 686 с.
3. «Википедия» и случаи ее блокировки в разных странах. Досье: [Электронный ресурс. Дата публикации: 25 авг. 2015 г.]. – Режим доступа: <https://tass.ru/info/2208491> (Дата обращения: 5.06.2019.)
- 3 а. Данилевский В.В. Русская техника. – Л.: Ленингр. газ., журн. и книж. изд-во, 1947. – 516 с.
4. Матвеева Н. Мяч, оставшийся в небе: автобиографическая проза, стихи. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 633 с.
5. Мельниченко М. Советский анекдот (Указатель сюжетов). – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – 1104 с.
6. Никонов А. «Россия – родина слонов? Нет – мамонтов» // Знание – сила. – М., 2002. – № 11. – С. 60–67.
7. Психология наций // Газетные старости: Раннее утро (газета). – М., 1916. – 7 марта. – Режим доступа: <http://starosti.ru/archive.php?m=3&y=1916> (Дата обращения: 10.05.2019.)
8. Россия // Абсурдопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://absurdopedia.net/wiki/Россия> (Дата обращения: 5.06.2019.)
9. Свирский Г. Заложники: Роман-документ. – Париж: Les Editeurs Reunis, 1974. – 461 с.

10. Штурман Д., Тиктин С. Советский Союз в зеркале политического анекдота. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. – 469 с.
- 10 a. Barańczak S. Bóg, trąba i Ojczyzna: Słoń a sprawia polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza. – Kraków: Znak, 1995. – 49 c.
11. Erzählen zwischen den Kulturen / Hrsg. von S. Wienker-Piepho, K. Roth. – Münster und a.: Waxmann Verlag, 2004. – 345 S.
12. Ho A.B., Feofanov D. Shostakovich Reconsidered. – London: Toccata Press, 1998. – 787 p.
13. Houston D.F. Address Before the American National Live Stock Association, Denver, Colo., January 22, 1919. – Washington: U.S. Government Printing Office, 1919. – 16 p.
14. Livak L. Russian émigré literature in the context of French modernism. – Madison: University of Wisconsin, 1999. – 782 p.
15. Słownik frazeologiczny PWN / Oprac. Elżbieta Sobol. – Warszawa: PWN, 2008. – 590 s.
16. Żeromski S. Przedwiośnie: Powieść. – Warszawa; Kraków: J. Mortkowicz, 1928. – 383 s.

References

1. Arnol'd V.I. Chto takoe matematika? – M.: MCNMO, 2002. – 104 s.
2. Belinkov A.V. Sdacha i gibel' sovetskogo intelligenca: Yurij Olesha. – Madrid: Ed. Castilla, 1976. – 686 s.
3. «Vikipediya» i sluchai ee blokirovki v raznyh stranah. Dos'e: [Elektronnyj resurs. Data publikacii: 25 avg. 2015 g.]. – Rezhim dostupa: <https://tass.ru/info/2208491>.
- 3 a. Danilevskij V.V. Russkaya tekhnika. – L., Leningr. gaz. – zhurn. iknizh. izd-vo, 1947. – 516 s.
4. Matveeva N. Myach, ostavshisya v nebe: avtobiograficheskaya proza, stihi. – M.: Molodaya gvardiya, 2006. – 633 s.
5. Mel'nichenko M. Sovetskij anekdot (Ukazatel' syuzhetov). – M.: Novoe lit. obozrenie, 2014. – 1104 s.
6. Nikonor A. «Rossiya – rodina slonov? Net – mamontov» // Znanie – sila. – M., 2002. – № 11. – S. 60–67.
7. Psihologiya nacij // Gazetnye starosti: Rannee utro. – M., 1916. – 7 marta. – Rezhim dostupa: <http://starosti.ru/archive.php?m=3&y=1916>.
8. Rossiya // Absurdopedia [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://absurdopedia.net/wiki/Rossiya>
9. Svirskij G. Zalozhniki: Roman-dokument. – Parizh: Les Editeurs Reunis, 1974. – 461 s.
10. Shтурман Д., Тиктин С. Советский Союз в зеркале политического анекдота. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. – 469 s.
- 10 a. Barańczak S. Bóg, trąba i Ojczyzna: Słoń a sprawia polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza. – Kraków: Znak, 1995. – 49 c.
11. Erzählen zwischen den Kulturen / Hrsg. von S. Wienker-Piepho, K. Roth. – Münster und a.: Waxmann Verlag, 2004. – 345 S.

12. Ho A.B., Feofanov D. Shostakovich Reconsidered. – London: Toccata Press, 1998. – 787 p.
13. Houston D.F. Address Before the American National Live Stock Association, Denver, Colo., January 22, 1919. – Washington: U.S. Government Printing Office, 1919. – 16 p.
14. Livak L. Russian émigré literature in the context of French modernism. – Madison: University of Wisconsin, 1999. – 782 p.
15. Słownik frazeologiczny PWN / Oprac. Elżbieta Sobol. – Warszawa: PWN, 2008. – 590 s.
16. Żeromski S. Przedwiośnie: Powieść. – Warszawa; Kraków: J. Mortkowicz, 1928. – 383 s.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Казьмина О.Е.

МЕГАЦЕРКОВЬ В США: НОВАЯ ФОРМА РЕЛИГИОЗНОСТИ*

Kazmina O.E.

Mega church in the USA: a new form of religiosity

Мегацеркви – форма функционирования крупных протестантских объединений (численностью более 2 тыс. прихожан, собирающихся в одном здании), распространившаяся в США ко второй половине XX в. в результате разрастания отдельных протестантских евангелических конгрегаций, прежде всего баптистских и пятидесятнических. Однако это не исключительно американский феномен, мегацеркви есть и в других странах. В США они имеются во всех крупных регионах, но наибольшее их число сосредоточено в Калифорнии, Техасе, Джорджии и Флориде – наиболее религиозных штатах.

Кроме высокой численности, мегацеркви от обычных протестантских церквей отличаются также целым рядом качественных характеристик, которые определяются ее умением изменяться под потребности аудитории, т.е. рынка. Они приближают религиозную жизнь своей паствы к повседневной общественной и культурной жизни жителей мегаполиса с учетом их культурных запросов и привычек, и именно это является основой популярности и благополучия мегацеркви.

*Казьмина О.Е. Мегацерковь в США: Новая форма религиозности // Сибирские исторические исследования. – Томск, 2018. – № 4. – С. 238–255.

Около половины всех мегацерквей в США расположены в новых быстро растущих пригородах мегаполисов, где легче, а зачастую и дешевле, приобрести большие земельные участки для церковного комплекса с его масштабными зданиями и гигантскими парковками. Эти районы постоянно принимают поток новых жителей, в основном представителей среднего класса, что мегацерковь рассматривает как потенциальный резерв прихожан, а, следовательно, свое финансовое благополучие.

Большинство современных мегацерквей устроены по принципу торгово-развлекательного комплекса или бизнес-центра. Современный мегацерковный комплекс – это огромные залы для богослужений со сценой, партером, амфитеатром, балконом. Как правило, таких залов больше одного. Когда в одном зале служба проводится «вживую», в других залах идет трансляция этой службы на огромных экранах. Богослужения часто сопровождаются выступлениями своих рок-групп или джазовых ансамблей. Сходство с торгово-развлекательным комплексом проявляется также в том, что в церкви обычно есть кафе, магазины церковной литературы, библиотеки, специально оборудованные помещения для детей, где в зависимости от возраста с ними играют или проводят библейские уроки, пока их родители посещают церковную службу. В мегацерковном комплексе могут быть службы быта (например, химчистка), фитнес-центры, спортивные залы и т.п. Часто мегацеркви имеют собственные спортивные команды, в них предлагаются различные программы (совместное изучение Библии, обсуждение сложных жизненных ситуаций и путей их разрешения, занятия по детско-родительским отношениям и многие другие), в которых прихожане могут участвовать во внебогослужебное время.

Все это отвечает интересам молодого поколения. И как следствие, прихожане мегацеркви в основном моложе прихожан «обычной» церкви. Как правило, это люди средней и младшей возрастных категорий, достаточно высокого уровня образования и достатка, семейные пары с детьми. Они мобильны, легко перемещаются по стране в поисках лучшей работы и карьерного роста, в основном придерживаются консервативных взглядов. Этнорасовый состав мегацерквей в общем коррелирует с этнорасовым составом населения страны в целом: большинство мегацерквей – «белые», «черных» примерно 10–12%.

В мегацерквях практикуется авторитарная модель управления – все безоговорочно подчиняются старшему пастору. Мегацерковь – это

церковь определенного лидера. В обычной протестантской церкви пастор в значительной степени зависит от общиной и должен соответствовать ее ожиданиям. Община может отстранить, сменить пастора. В мегацеркви ее члены не влияют на выбор пастора. Некоторые старшие пасторы мегацерквей стали публичными фигурами, известными далеко за пределами своей округи. В мегацерковь порой идут «на знаменитость», как идут, например, на концерт.

Теоретически многие мегацеркви допускают женское священство, но это реально лишь менее чем в 1% всех мегацерквей. Подавляющее большинство старших пасторов имеют теологическое образование, полученное, как правило, в Библейских колледжах и семинариях. Уровень их образования достаточно высок. По данным на 2005 г., 72% старших пасторов мегацерквей имели магистерскую или докторскую степень.

Мегацерковь дает более легкую возможность быть религиозным в современном обществе, совмещать социальную и религиозную составляющую своего бытия. Это также работает на то, чтобы привлечь к себе современного нерелигиозного горожанина. Многие мегацеркви занимаются активной прозелитской деятельностью в зарубежных странах.

Политика привлечения как можно большего числа прихожан, в том числе выходцев из разных христианских деноминаций, обусловила определенное безразличие мегацеркви к догматическим стандартам.

Мегацеркви с их многочисленными прихожанами и разветвленной структурой вынуждены иметь большой штат сотрудников, однако лишь меньшая их часть – оплачиваемые работники, большинство же трудятся на добровольных началах, не получая никакого материального вознаграждения, поэтому старшие пасторы считают одной из важных задач церкви привлечение волонтеров.

Еще одной особенностью мегацеркви является деятельность малых групп. Массовые воскресные богослужения затрудняют формирование ощущения прихода, поэтому в мегацерквях создаются мелкие общины, где происходит совместное изучение Библии, христианской веры, совместная подготовка к крещению, участие в социальных и благотворительных программах, обсуждение и поиски решений жизненных ситуаций, совместное проведение досуга. Малые группы сплачивают прихожан, порождают чувство товарищества, тем самым укрепляя связи с церковью.

Предполагается, что большая вовлеченность человека в церковь означает и укрепление его личной связи с Богом, возрастание в христианской вере. Именно те, кто по-настоящему вовлечен в ее деятельность и участвует в работе малых групп, являются членами церкви.

В США принято, чтобы церковь участвовала в социальных проектах, поэтому мегацеркви устраивают в своей округе (реже в более отдаленных районах) благотворительные и культурные мероприятия, помогают социально неблагополучным категориям населения.

Мегацерковь – это веяние времени, отражение современных тенденций жизни американского мегаполиса, продукт урбанизации, пример включения религиозной организации в общество потребления. Возникновение мегацеркви – это попытка сблизить религиозную и повседневную жизнь, «обернуть» религиозные практики в привычную обывателю «упаковку».

Однако несмотря на «бытовое удобство» мегацеркви, ее органическую вписанность в общество потребления и приспособление к ритму жизни мегаполиса, нельзя сказать, что мегацерковь – это пример ослабления религиозности. Это именно иная религиозность, трансформация религиозности в XX–XXI вв.

Фетисова Т.А.

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

УДК7.05

DOI 10.31249/hoc/2019.04.09

Жук Э.Н.[©]

ХУДОЖНИК ИВАН БИЛИБИН

Обзор

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Обзор посвящен жизни и творчеству замечательного русского художника Ивана Яковлевича Билибина (1876–1942), книжного иллюстратора и создателя блестящих театральных костюмов и декораций.

Ключевые слова: книжные иллюстрации; русские народные сказки; «Мир искусства».

**Zhuk E.N.
Artist Ivan Bilibin
Review**

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract: The review is devoted to the life and work of the remarkable Russian artist Ivan Yakovlevich Bilibin (1876–1942), book illustrator and creator of brilliant theatrical costumes and scenery.

Keywords: book illustrations; Russian folk tales; «The World of arts».

Иван Яковлевич Билибин родился 4(16) августа 1876 г. в с. Тарховке близ Сестрорецка в семье, связанной с морским флотом. Отец его был главным врачом военно-морского госпиталя в Либаве (ныне Лиепая в Латвии), а мать происходила из семьи морского инженера. Школьные годы Билибина прошли в 1-й Петербургской гимназии. В этом легендарном заведении учились многие выдающиеся представители будущего объединения «Мир искусства». Ее окончили А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих и многие другие [3, с. 139–140].

В старших классах гимназии Билибин начал посещать Школу императорского Общества поощрения художеств. По окончании гимназии в 1896 г., не без давления отца, он поступил на юридический факультет Петербургского университета. Находясь на втором курсе, Билибин направился в Мюнхен, в школу А. Ашбе.

В 1898 г. Билибин поступил в Тенишевскую мастерскую И.Е. Репина, а через два года перешел вольнослушателем в мастерскую учителя в Высшем художественном училище Академии художеств, где занимался до 1904 г.

Билибин считал, что ему было бы легче найти свой путь, окажись он не петербуржцем, а москвичом. Характерное для его времени увлечение национальным прошлым, бесспорно, ярче проявилось в Москве. Исторических живописцев и театральных декораторов, архитекторов и монументалистов, иллюстраторов и прикладников вдохновляли памятники московского зодчества и иконописи, коллекции древностей, весь дух старой русской столицы. С Москвой связан расцвет творчества Сурикова и Виктора Васнецова, Брубеля и Рябушкина, Шехтеля и Щусева, Поленова и Малютина.

В отношении Билибина действовал, очевидно, закон психологического контраста [2, с. 5]. В юноше, воспитанном в петербургской среде, в атмосфере, далекой от национально-романтических увлечений, исподволь зрел интерес к отечественной старине, русской сказке, народному искусству. Неизгладимое впечатление произвела на него открытая в феврале 1899 г. в Академии художеств выставка В.М. Васнецова, на которой среди других произведений экспонировались незадолго до этого написанная картина «Богатыри», один из вариантов «Витязя на распутье», эскизы декораций и костюмов к «Снегурочке» Н.А. Римского-Корсакова. Несколько месяцев спустя Били-

бин впервые попал в глухую русскую деревню Тверской губернии. Здесь он создал первые акварели на сюжеты русских народных сказок.

С самого начала в работах Билибина появляется нечто, что делает их легко узнаваемыми, отличает от созданий предшественников и современников. Узорность рисунка и декоративность расцветки позволили даже в жанровых сценах передать ощущение волшебного мира. Сказка сливалась с образами русской природы и старины, интерес к которой усилился после поездки в январе 1900 г. в Новгород и Москву. Москва особенно поразила Билибина. В праздничности и многоцветии архитектурных ансамблей Кремля, монастырей, Троице-Сергиевой лавры он увидел то, к чему инстинктивно стремился как художник.

Первыми акварелями Билибина на сюжеты русских народных сказок заинтересовалась «Экспедиция заготовления государственных бумаг» – учреждение, обладающее большими полиграфическими возможностями. В результате в 1901–1903 гг. «Экспедиция» издает шесть крупноформатных книжек-тетрадей с иллюстрациями Билибина к народным сказкам. Это были сказки «Царевна-лягушка» (1901), «Василиса Прекрасная» (1902), «Марья Моревна» (1903) и др. [5, с. 144–145].

В период работы над «Сказками» Билибин постепенно сближается с кружком «Мир искусства». Под этим названием с конца 1898 г. группа петербургских художников и литераторов во главе с С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа издавала журнал, а со следующего года устраивала выставки, ставшие в России знаменем художественных исканий рубежа веков.

В 1899 г. Л. Бакст познакомил Билибина с Дягилевым, предложившим художнику сотрудничество в журнале «Мир искусства». В этом же году билибинские заставки и концовки появились на страницах журнала. Билибин стал постоянным участником выставок «Мира искусства» (1900–1906), в 1903 г. вместе с другими «мирикусниками» вступил в Союз русских художников, после раскола которого в 1910 г. оказался одним из активных членов возрожденного «Мира искусства» и в 1917 г. был избран его председателем [5, с. 143–144].

Взоры художников, составивших ядро «Мира искусства», были устремлены к культуре ушедших столетий. И хотя исторические пристрастия «романтиков с берегов Невы», очарованных Версалем, барочным и ампирным Петербургом, отличались от билибинских, имен-

но пример Александра Бенуа и его сподвижников побудил ревнителя допетровской старины к серьезному изучению художественного наследия.

Мстислав Добужинский о Билибине вспоминал так: «На фоне нашего петербургского “европеизма” он был единственный истинно русский в своем искусстве и среди общей разнородности выделялся как “специалист”, ограничивший себя только русскими темами... Он был забавный, остроумный собеседник (заикался, что придавало особую прелесть его шуткам) и обладал талантлом, особенно под влиянием вина, писать шуточные высокопарные оды под Ломоносова. Происходил он из именитого петербургского купеческого рода и очень гордился принадлежавшими ему двумя портретами предков кисти самого Левицкого. <...> Сам Билибин носил русскую бородку *a la touzjik* и раз на пари прошелся по Невскому в лаптях и высокой войлочной шапке-гречанке» [5, с. 143].

Любовь к Древней Руси роднила Билибина с другим художником, примкнувшим к «Миру искусства» несколько позже, – с Н.К. Рерихом. Археологические и философские интересы влекли последнего вглубь веков, к монументализму языческой и раннехристианской Руси. Билибин же был восхищен и захвачен узорочьем измельченных форм, ювелирной отделкой деталей, праздничностью цвета, характерными для искусства XVII в., живые отголоски которого художник находил в народном творчестве последующих столетий. В своей первозданной красоте оно открылось перед ним во время его поездок в 1902–1904 гг. по Русскому Северу. Билибин собрал замечательную коллекцию произведений художественных ремесел, большая часть которой легла в основу создавшегося тогда этнографического отдела Русского музея, выполнил фотоснимки памятников деревянного зодчества. Все это стало одним из аспектов деятельности «Мира искусства», направленной на изучение и популяризацию художественной культуры прошлого.

Древняя Русь дала Билибину не только темы, но и подсказала характер их воплощения. Художник ориентируется на стилистику древнерусского искусства, разумеется, не копируя старые образцы, а интерпретируя их в соответствии со вкусами своей эпохи и индивидуальностью.

Ретроспективные устремления художников конца XIX – начала XX в. тесно связаны с поисками нового стиля, в России получившего

название *модерн*. Широко распространившись по всему миру, этот стиль приобрел интернациональные черты, вместе с тем во многих странах появились его национальные варианты, основанные на отечественных традициях. Мастерам модерна открылась эстетическая ценность восточных культур, средневекового искусства, народного творчества. Однако, в отличие от представителей последующих авангардистских направлений, они не могли решительно порвать с воспитавшей их академической системой.

Важным этапом в формировании билибинского стиля, оказавшегося одним из индивидуальных проявлений модерна, стали работы 1902–1905 гг., выполненные под непосредственным впечатлением от поездок на Русский Север. Это иллюстрации к былине «Вольга» и «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина. Здесь со всей щедростью и блеском продемонстрирована любовь к искусству русского XVII в. – этого, по словам самого художника, «очаровательного сказочного времени в отношении народного художественного творчества» [2, с. 10].

В обеих сериях иллюстраций наряду с национальными образцами дает о себе знать сыгравшая значительную роль в сложении графики модерна японская ксилография. Так, в иллюстрациях к пушкинской сказке сцены приема гостей и пира пронизаны мотивами русского орнамента, а лист с плывущей по морю бочкой – реминисценция «Волны» Хокусая.

Значительно большего стилистического единства достигает Билибин в следующие годы: разнородные влияния – от русского лубка XVII–XVIII вв. до кружевых рисунков Бердслея – ему удается слить теперь в органичный сплав. «Стиль древнерусский (народные картины и старые лубочные сказки, только облагороженные...)» – писал художник о работах тех лет.

Благодаря логической ясности билибинский стиль породил многочисленные внешние подражания. Но, конечно, не ими определяется место мастера в истории отечественной книжной графики, а тем, что, сделав ее своей основной специальностью, он и творческой практикой и педагогической деятельностью, начавшейся в 1907 г. в школе Общества поощрения художеств, утверждал новый подход к оформлению книги. По справедливому мнению С.К. Маковского, Билибин оказался связующим звеном между старшим поколением мирикусников, для которых книжная графика была одним из аспектов многогранной деятельности, и плеядой таких художников, как Г.И. Нарбут, С.В. Чехо-

нин, Д.И. Митрохин, В.Н. Левитский, сгруппировавшихся в конце 1900-х – начале 1910-х годов вокруг петербургского журнала «Аполлон» [2, с. 15].

Графиком оставался Билибин и в театре: в эскизах декораций и костюмов художник пользовался приемами, испытанными в иллюстрациях.

Билибин получил признание как мастер театрального костюма, исторически достоверного и сценически выразительного. Он вместе с А.Я. Головиным выполнил эскизы русских костюмов к опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов», с постановки которой в 1908 г. в парижской «Гранд-Опера» начались оперные и балетные сезоны С.П. Дягилева, принесшие русскому искусству европейское и мировое признание [6, с. 244]. В 1909 г. там же в «Гранд-Опера» Билибин вместе с Л. Бакстом, А. Бенуа и К. Коровиным работал над костюмами для танцевальной сюиты «Пир» [там же].

Самым значительным театральным созданием Билибина стало оформление первой постановки оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок», осуществленной в 1909 г. театром С.И. Зимины в Москве. Выбор декоратора был закономерен. Ведь и Римский-Корсаков и Билибин увидели в пушкинской сказке памфlet на самодержавие.

В 1903 г. Билибина пригласили в театр при Петербургском народном доме императора Николая II, располагавшемся в перевезенном из Нижнего Новгорода павильоне бывшего Художественного отдела Всероссийской выставки. Для Народного дома Билибин оформлял оперы «Руслан и Людмила» и «Садко».

Театр и обширная преподавательская работа не мешали Билибину заниматься графикой. Он продолжал интенсивную работу, создавая обложки, титульные листы для собраний сочинений А.В. Амфитеатрова, М.П. Арцыбашева, А.И. Куприна, Ф.Л. Соллогуба, А.К. Толстого. Он иллюстрировал книги Д'Аннуцио, Киплинга, Уэлса, Ницше и др.

Если первое десятилетие творчества художника прошло под знаком становления его стиля, как мастера книги и театрального художника, то второе (1910–1920-е годы) можно было бы считать рождением художника-монументалиста. Изучение древнерусской живописи, опыт работы в театре с большими плоскостями привели его к монументальному искусству. Началась его деятельность как художника-монументалиста в 1913 г. с разработки эскизов на росписи стен и потолка в здании Нижегородского банка, созданного В.А. Покровским

на средства нижегородского купечества в честь победы ополчения Минина и Пожарского над польскими интервентами в 1612 г. и 300-летия Дома Романовых. На открытие банка приезжал Николай II. Постройка была уникальной. Здание и сегодня выделяется своей сканочностью, в окружающей застройке аналогов ему нет. Росписи по эскизам Билибина были выполнены братьями Пашковыми.

Февральскую революцию художник принял сочувственно, вошел в состав Особого совещания по делам искусств, выполнил эскиз нового герба – двуглавый орел без короны, бывший до недавнего времени эмблемой Центрального банка России, украшающей российские рубли и купюры.

В сентябре 1917 г. предчувствуя новые социальные потрясения, Билибин покинул Петроград и уехал в Батилиман, где в начале 1910-х годов вместе с В.Г. Короленко, В.И. Вернадским, О.Л. Книппер-Чеховой он приобрел небольшой участок земли недалеко от Балаклавы. Вскоре он переехал в Ростов-на-Дону, затем в Новороссийск. Откуда, как он писал в 1939 г., «...Под влиянием панического страха и соблазна увидеть экзотические страны, о чем, как художник, всегда мечтал, в феврале 1920 г. с волною беженцев отплываю на пароходе в неизвестном направлении. Судьба забрасывает меня в Египет...» [2, с. 196].

Поселившись в Каире, Билибин много работал для греческих колонистов: расписывал частные особняки, создавал иконостас для госпитальной церкви. Здесь он встретился с Анной Павловой, для которой создал декорации и костюмы к балетам Н.Н. Черепнина «Русская сказка» и «Роман мумии» [3, с. 150].

Итогом жизни художника на Востоке стала выставка в Александрии, куда он перебрался в 1924–1925 гг. Успех ее был грандиозен, а все работы распроданы. Несмотря на спокойную и вполне благополучную жизнь в Египте, Билибин в январе 1925 г. вместе с семьей переезжает в Париж.

Здесь он снял большую мастерскую на бульваре Пастера. В средствах он не нуждался, так как заработанного на Востоке хватало. Будучи человеком общительным, начал устраивать по старой памяти среды, на которых собиралось эмигрантское общество. Здесь у Билибина бывали княгини М.К. Тенишева и Святополк-Четвертинская, князь С.А. Щербатов, А.И. Куприн, И.А. Юунин, Саша Чёрный, А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.В. Добужинский и другие.

Однако общество это было уже совсем иное, чем то, которое он видел в Петербурге и Москве. Бывшие друзья стали врагами, кто-то сумел адаптироваться, кто-то так и не смог принять парижскую жизнь.

Билибин окунулся в работу. Он участвовал в оформлении журнала «Жар-птица», рисовал открытки для русских издательств Н. Карбашникова в Париже и О. Дьяковой в Берлине. С 1930 г. он стал получать заказы от французских издательств, для которых иллюстрировал сборники русских, французских и немецких сказок, сочинения по истории. В это время он получил крупный заказ из Праги на эскизы фресок и иконостас православного храма на Ольшанском кладбище.

В годы парижской жизни Билибин был чрезвычайно востребован и как художник театра. Одну за другой с 1920 по 1931 г. он оформил оперы «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане». В 1931 г. состоялась постановка балета Стравинского «Жар-птица» для знаменитого театра Колон в Буэнос-Айресе (хореография М.М. Фокина). В Париже он всегда был востребован и как театральный художник, и как иллюстратор многочисленных книг, но его неизбежно тянуло в Россию. «Я уже несколько лет мечтаю вернуться на родину... Ассимилироваться с другим народом я не могу. Я никак не могу принять гражданство чужой для меня страны, как это сделали многие из наших коллег. Вместо того, чтобы отдавать все свои силы другой стране, хочется их отдавать своей родине», – писал Билибин в апреле 1935 г. в письме И.И. Бродскому, возглавлявшему тогда Всероссийскую Академию художеств [2, с. 205].

В 1935 г. он получил советское гражданство. Приведя в порядок свои дела и создав для советского полпредства в Париже декоративное панно «Микула Селянинович», в сентябре 1936 г. на теплоходе «Ладога» Билибин вернулся в Ленинград.

Приняли его хорошо. Он был назначен профессором графической мастерской института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств. Билибин оформил спектакли «Сказка о царе Салтане» (1937) в Кировском театре оперы и балета и «Полководец Суворов» в театре драмы и комедии им. Пушкина (1938).

Из книжных работ наиболее известными стали иллюстрации к роману А.Н. Толстого «Петр I» (1937) и к «Песне про купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова (1939).

Художник был в расцвете творческих сил и таланта. Собирался праздновать юбилей и организовывать выставку своих работ. Заня-
180

тость на важных работах – он был привлечен к участию в декоративном оформлении Дворца Советов в Москве – не оставляла времени на другое... Юбилейная выставка была отложена, начать работу над постановкой фильма Эйзенштейна «Иван Грозный» он не успел.

За всю свою жизнь Иван Яковлевич Билибин проиллюстрировал более 25 книг. Ориентируясь на традиции древнерусского и народного искусства, художник разработал логически последовательную систему графических приемов, которая в совокупности со своеобразием трактовки былинных и сказочных образов дали возможность говорить об особом «билибинском» стиле [4, с. 285].

Начавшаяся война сорвала все планы. Последней работой художника стали подготовительные иллюстрации к былине «Дюк Степанович» (1941).

Когда началась блокада города, Билибин отказался от эвакуации, написав об этом заявление в Академию художеств. Своему ученику сказал: «Молодой человек, из осажденной крепости не бегут, обороняются» [1, с. 28].

Художник, несмотря на все невзгоды и испытания, продолжал работать над серией открыток-лубков с батальными сценами на тему защиты города. Новый 1942 г. Иван Яковлевич встречал в подвале-бомбоубежище Академии художеств с коллегами-художниками. Готовясь к праздничному торжеству, тяжело больной Иван Яковлевич написал стилизованное приветствие в стихах, назвав его «Одой». Она убеждает в величайшем мужестве ее автора – неисправимого романтика, которого не станет через месяц. 7 февраля Иван Яковлевич Билибин скончался от воспаления легких при полном истощении. В 1960 г. над его могилой был установлен памятник по проекту архитектора В. Мунца [1, с. 28].

За два года до смерти И.Я. Билибин написал следующие слова: «Мне было 23 года, когда я, еще студент университета и одновременно ученик Репина, нарисовал свои три первые народные сказки... С этих пор начинается мое постоянное изучение русского народного творчества, и для меня, вообще, сказки, былины, духовные стихи связаны в одно целое с вышивками, набойками, резьбой по дереву, с народным зодчеством. С народными картинами и т.д. С этого я начал свою деятельность, и на этом же я хотел бы ее и кончить, когда дочитаю свою Книгу Судьбы до последней ее страницы» [3, с. 157].

Список литературы

1. Звонарева Л.У., Кудрявцева Л.С. Неожиданный романтизм Билибина // Х и П – Художник и писатель в детской книге. – М., 2010. – № 2. – С. 22–28.
2. Иван Билибин: Альбом / автор-сост. С.В. Голынец. – Л.: Аврора, 1987. – 287 с.
3. Косарева Е.В., Поровская Г.А. Вклад И.Я. Билибина в историю отечественной графики и развитие искусства иллюстрации // Международный студенческий научный вестник. – М., 2017. – № 4. – С. 130–278.
4. Мишачёва И.В. Мир народной сказки в книжной иллюстрации рубежа XIX–XX вв.: герои и пейзажи. Герман Фогель (Германия) – Иван Билибин (Россия) // Вестник славянских культур. – М., 2018. – Т. 48. – С. 280–290.
5. Русские народные сказки. Иллюстрации И.Я. Билибина. – М.: Игра слов, 2009. – 160 с.
6. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929: Альбом. – М.: Искусство, 1988. – 252 с.

References

1. Zvonareva L.U., Kudryavceva L.S. Neozhidannyj romantizm Bilibina // H i P – Hudozhnik I pisatel' v detskoj knige. – M., 2010. – № 2. – S. 22–28.
2. Ivan Bilibin: Al'bom / Avtor-sost. S.V. Golynec. – L.: Avrora, 1987. – 287 s.
3. Kosareva E.V., Porovskaya G.A. Vklad I. Ya. Bilibina v istoriyu otechestvennoj grafiki I razvitiye iskusstva illyustracii // Mezhdunarodnyj studencheskij nauchnyj vestnik. – M., 2017. – № 4. – S. 130–278.
4. Mishachyova I.V. Mir narodnoj skazki v knizhnoj illyustracii rubezha XIX–XX vv.: eroi I pejzazhi. German Fogel' (Germaniya) – Ivan Bilibin (Rossiya) // Vestnik slavyanskih kul'tur. – M., 2018. – T. 48. – S. 280–290.
5. Russkie narodnye skazki. Illyustracii I. Ya. Bilibina. – M.: Igraslov, 2009. – 160 s.
6. Russkie sezony v Parizhe. Eskizy dekoracij I kostyumov 1908–1929: Al'bom. – M.: Iskusstvo, 1988. – 252 s.

МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Зиновьев И.В.

ПОСТПРАВДА НА ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ЭКРАНАХ: НОВОСТИ ПРОТИВ ДОСТОВЕРНОСТИ*

Zinovyyev I.V.

Post-Truth on Television Screens: News versus Credibility

Постправда – это информация, направленная на формирование общественного мнения, при подаче которой объективные факты являются менее значимыми, чем занимательность и разнообразные развлекательные элементы. Достоверность фактов приносится в жертву также стремлению к высокой степени оперативности, без чего невозможно соревнование за место под «солнцем» зрительских симпатий. При этом тележурналисты должны позаботиться о ярких постановочных элементах, какими, например, изобилуют телепередачи криминальной тематики, а также предоставить привлекательный контент телеканалам различной политической направленности; симпатизирующими религиозным объединениям и общественным движениям.

Как правило, создатели постправды продолжают настаивать на ней даже в тех случаях, когда она получила опровержение в СМИ или при помощи независимых экспертов. Во многом этому способствует раздробленность источников новостей, когда на деятельность телевизионных профессионалов накладывается огромный массив информа-

*Зиновьев И.В. Постправда на телевизионных экранах: новости против достоверности // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – Екатеринбург, 2018. – Т. 24, № 1 (171). – С. 41–48.

ции, распространяемый видеоблогерами, троллями и пранкерами всех мастей, распространяя с необычайной скоростью ложь, сплетни и слухи.

В последнее время деятельность троллей и пранкеров в связи с распространением ими фейковых новостей, а следовательно, и разработка методов защиты от их деструктивной деятельности, привлекает к себе серьезное внимание. Можно упомянуть американского специалиста по современным медиа Джудит Донат, которая много лет посвятила изучению деятельности различных сетевых сообществ, феномена троллинга. Наиболее успешные тролли вполне способны взбудоражить целый ряд сообществ, умело сталкивая их между собой и используя проекции публичности в СМИ для привлечения внимания широкой общественности.

Феномен постправды, весьма характерный для современной российской журналистики, далеко не нов. Он и ранее был известен под разными именами, что не меняет суть процессов, происходящих в массовом сознании под воздействием специально разработанных информационных технологий. Например, «Памфлетные войны», появившиеся с распространением печати и грамотности в XVII в., представляют собой не что иное, как раннюю форму политики постправды. Клеветнические и саркастичные памфлеты, напечатанные самым дешевым способом и распространяемые повсеместно, способствовали разжиганию войн и революций.

Изучая феномен постправды на телевидении, российский исследователь А. Новикова для обозначения результата процесса интерпретации реальности на телевизионных экранах вводит понятие телереальности, которое напрямую стыкуется с феноменом постправды. Журналисты и продюсеры формируют для зрителей новую реальность, которая, безусловно, основана на реальных событиях и фактах, но интерпретирована определенным образом. «Гlamурное и треш-телевидение сознательно искажают действительность в целях повышения рейтинга своих программ.

Телекомпании с успехом используют современные технологические возможности, позволяющие расширить способы и виды телевизионных передач потребителям, что доводит современную трансформацию телевизионного продукта до профессиональной деформации.

Определяя суть происходящих на телеканалах процессов, С.Н. Ильченко вводит понятие «шоу-цивилизации», что означает современную систему информационных связей в социуме, которые ха-

рактеризуются противоречивыми отношениями между экранной и эмпирической реальностью.

Практика постправды на российском телевидении, по мнению И. Петровской, характеризуется такими чертами, как чрезмерно бурные эмоции, оспаривание очевидных фактов, замалчивание альтернативных точек зрения на явления действительности, «засорение» информационного канала. В качестве одного из примеров она упоминает программу на канале РЕН ТВ «Самые шокирующие гипотезы», в которой делается попытка убедить зрителей, что земля – плоская.

«Люди, повышая самооценку, – замечает И.Е. Петровская, – с большим восторгом приобщаются к простым и доступным их разуму знаниям, которые несет им неутомимое ТВ, умножая отряд незнавших, получающих образование посредством “Шокирующих гипотез”». Современное российское телевидение «...не мыслит категориями общественной пользы. Те, кто создают программы, новые проекты, задают тренды, не думают об обществе. Они думают о рейтингах, долях, рекламном бюджете» (с. 45).

В заключение надо отметить, что процент честных журналистов, предлагающих достоверную информацию и выверенную аналитику, более высок на региональном и местном уровне, несмотря на их более скучные технические возможности.

Фетисова Т.А.

Распопова С.С.

**АВТОР ФЕЙКА
КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ МИСТИФИКАТОР***

*Raspopova S.S.
Fake's author as information Mystifier*

Фейк – это обман, мистификация, т.е. намеренная попытка введения людей в заблуждение через предоставление им несуществующих фактов, которые воспринимаются значительной частью аудитории как реальность. «Медиамистификация – это фейк, брошенный в информационное поле. Для подтверждения реальности фейковой информации обычно используются подложные свидетельства – фото, видео, вымышленные источники информации и др., которые, как правило, легки для восприятия. Человеку вообще присуще свойство игнорировать те факты, которые заставляют мозг прилагать большие усилия. Считается поэтому, что непроверенной информации в большей степени доверяют малообразованные люди. Однако поверить в мистификацию может любой человек, поддавшись влиянию толпы. Этот феномен «толпы» был достаточно описан философами и политиками XX в. Фальшивая информация быстро закрепляется в сознании человека в том случае, когда она перекликается с каким-то распространенным мнением, соответствует его представлениям о правде или вызывает сильную эмоциональную реакцию.

*Распопова С.С. Автор фейка как информационный мистификатор // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – Екатеринбург, 2018. – Т. 24, № 1 (171). – С. 32–40.

Мистифицируя, фейковое сообщение использует прием подражания, имитации, использования «чужого имени», что позволяет говорить об «авторской маске». Классическим примером «авторской маски» является Козьма Прутков, под именем которого в XIX в. выступали Алексей Толстой, братья Жемчужникovy и Александр Аммосов.

Прием «авторской маски» успешно используют современные авторы медиатекстов: боты, тролли, пранкеры, которые, в отличие от авторов-творцов, не являются носителями духовного опыта. Это фiktивные участники коммуникации, их цель – не в проявлении своего видения жизни, а в подражании автору. Они моделируют речевое поведение человека, намеренно идут на фальсификацию ради забавы, желания ввести других в заблуждение или имея в виду некие пропагандистские цели.

Особый вид автора-мистификатора – боты (от слова «робот»), представляющие собой программы, которые в автоматическом или заданном пользователем режиме выполняют действия, тождественные действиям любого пользователя Интернета, например имитируют общение с человеком. В социальных сетях (socialbots) боты представляют собой профили (аккаунты), автоматически созданные и управляемые компьютерными программами в интересах заказчика (как правило, коммерческой компании). В доли секунды они способны распространить специально подобранный в соответствии с этими запросами контент, массово переадресовывая его пользователям, хотя бы раз проявившим к подобному контенту интерес. Главная их задача – наводнить социальные сети сообщениями, в том числе и фейковыми, подстроенными под интересы целевой аудитории. Отличить ботов от реальных пользователей сложно, но возможно. Боты как виртуальные собеседники способны только имитировать процесс коммуникации, а не участвовать в нем. Отличие реального пользователя от бота заключается в том, что у последнего основной речевой формой является обмен высказываниями-репликами. Боты общаются со своими собеседниками в режиме диалога как первичной формы коммуникации, представляющей собой неподготовленный, спонтанный тип речи, в то время как автор – творец сообщения в ходе коммуникации использует как диалог, так и монолог, и полилог.

К авторам-мистификаторам причисляются также и тролли – нарушающие этику сетевого взаимодействия пользователи Сети, которые прибегают к различным формам агрессивного и оскорбительного по-

ведения для нагнетания конфликтов. Троллинг используется как персонифицированными участниками, которые заинтересованы в своей публичности, так и в ходе анонимного взаимодействия пользователей без идентификации с реальным субъектом виртуальной коммуникации. Одной из главных причин появления троллей является «сетевая анонимность», позволяющая чувствовать себя безнаказанно. Тролли – это люди, специально нанятые для создания контента в интересах заказчика. Публикации троллей носят оскорбительный характер с целью спровоцировать адресата на агрессию.

Пранкеры – еще одна разновидность авторов-мистификаторов, на самом деле телефонных хулиганов. Они совершают телефонные звонки, обычно анонимные, или создают фальшивые аккаунты в Интернете с целью подшутить над человеком, вызвать у него яркую ответную реакцию. Пранкеры имеют свой набор технических приспособлений для записи пранка, прежде всего специальные программы, изменяющие голос, а также микрофоны и программы для записи телефонного разговора через модем.

Самые успешные в России телефонные шутники – это Вован (Владимир Кузнецов) и Лексус (Алексей Столяров). Популярность им принесли телефонные розыгрыши знаменитостей из мира шоубизнеса, спорта и политики: Элтона Джона, Джона Маккейна, Александра Лукашенко, Михаила Саакашвили. Пранкерство – это розыгрыши без всяких этических ограничений, их цель самопрезентация и самореализация в рамках социума.

Можно сказать, что с развитием информационных технологий произошел перевод мистификации в сферу коммуникации. Все активнее о себе заявляют мнимые авторы, которые овладели разными тактиками речевого поведения в основном манипулятивного характера: сокрытие, искажение и подмена информации. Мистификация в медиа рассматривается сегодня как эффективный прием привлечения аудитории.

Фетисова Т.А.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

Смирнова Г.Е.

ЕДА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА СТРАНЫ: СОВРЕМЕННАЯ АНГЛИЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КУХНЯ ГЛАЗАМИ РОССИЯН*

Smirnova G.E.

**Food as a tool for shaping the image of the country: modern
English national cuisine through the eyes of Russians**

Одним из инструментов формирования образа страны является еда, которая во многом отражает особенности национального характера.

Что касается английской кухни, то многие считают ее примитивной и невкусной, хотя сами англичане не разделяют это мнение. Естественно, что современный многонациональный Лондон, заполненный многочисленными приезжими из других стран и адаптировавший все существующие кухни мира, не даст вам возможности испробовать настоящей английской еды. Это можно будет сделать, только выехав за пределы мегаполиса. Сосиски из лавки кимберлендского мясника, пирог с мясом и картошкой, приготовленный в Корнуолле, традиционный чай с клубничным джемом и булочками «сконами» в Девоншире, чесночный сыр, купленный на ферме в Глостере, – неполный перечень образцов традиционной английской кухни. В основе ее приготов-

*Смирнова Г.Е. Еда как инструмент формирования образа страны: современная английская национальная кухня глазами россиян. – Режим доступа: <https://istina.msu.ru/publications/article/152987358/>

ления – простота и естественность кулинарной обработки, а также свежие продукты, желательно местного производства.

Эти принципы были заложены много веков назад, когда транспортировка продуктов питания в Англии была большой проблемой. Местные жители также с удовольствием выращивают или собирают вдоль дорог ягоды (например, ежевику), делают из них сироп, джем, добавляют в пироги. Некоторые продукты англичане употребляют необычным для русских образом, например из помидоров варят варенье, которые, наряду с перцем, авокадо и оливками, считают фруктом.

В Англии широко распространена традиция угощаться на массовых мероприятиях местными сезонными продуктами. Например, на скачках в Эскоте, которые проходят в июне, едят клубнику, а месяцем позже, к Хэнлейской регате, поспевает малина.

Режим питания англичан: ранние завтраки, пара сэндвичей днем, обед вечером, но не позже 8.30 вечера, традиционно связан с сельским образом жизни, хотя большая часть населения страны сегодня проживает в городах.

В целом английская пища калорийна, ее главное назначение – утоление голода, еда не должна быть особенно вкусной, и отношение к ней сугубо утилитарное: восполнение необходимой энергии. Чрезмерные затраты на питание англичанам кажутся излишними. Это привело к тому, что полуфабрикаты и джанкфуд, например популярное в Англии блюдо «Fish and Chips» (жареная рыба с картошкой фри) стали основой питания семьи. Потребление калорийной и богатой жирами пищи и малоподвижный образ жизни вывели Англию на первое место в Европе по количеству людей с избыточным весом. Вместе с тем в последнее время в Англии множится число приверженцев здорового питания: вегетарианцев, веганов, распространяется мода на суперфуды.

Многие продукты английской кухни – это адаптированные иноzemные заимствования. Колониальное прошлое Англии оказало существенное влияние на формирование ее традиционного питания. Например, апельсиновый мармелад благодаря импорту апельсинов стал традиционным английским лакомством, любимый англичанами соус карри, называемый «английской национальной приправой», невозможно приготовить из местных ингредиентов, а известная всему миру английская овсянка – родом из Шотландии.

Английская еда в полной мере отражает образ страны и ее жителей, их традиционализм и рационализм, приверженность проверенным временем ценностям, традиционной культуре, обособленность, сохранение местных обычаев, но в то же время способность использовать для своих нужд все лучшее и следовать тенденциям времени.

Фетисова Т.А.

ПОПУЛЯРНАЯ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК 168.522
DOI 10.31249/hoc/2019.04.10

Константин Душенко[©]

«КАПЛЯ НИКОТИНА УБИВАЕТ ЛОШАДЬ»: ИСТОРИЯ ЗАГАДОЧНОГО ПЛАКАТА¹

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Исследуется происхождение слогана «Капля никотина убивает лошадь» и его бытование в популярной культуре. Истоки слогана восходят к XIX в. Возникший в конце 1950-х годов как иронический перепев антитабачной пропаганды, слоган был воспринят как медицинский факт не только широкой публикой, но даже врачами.

Ключевые слова: никотин; курение; антитабачная пропаганда; слоганы; советский плакат; И.-А. Депьерри; Д. Кокс; А. Родченко.

*Konstantin Dushenko
«A drop of nicotine kills a horse»:
the story of a mysterious poster's
Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The article examines the origin of the slogan «A drop of nicotine kills a horse» and its existence in popular culture. The origins of the

© Душенко К.В., 2019

¹ Автор выражает признательность за содействие сотрудникам Отдела изобразительных изданий Российской государственной библиотеки, в особенности Екатерине Михайловне Михалкиной.

slogan go back to the XIX century. Occurred in the late 1950 s. like an ironic rehash of anti-smoker propaganda the slogan was taken as a medical fact not only by the general public, but even by physician.

Keywords: nicotine; smoking; anti-smoker propaganda; slogans; Soviet poster; D. Coxe; H.-A. Depierris; A. Rodchenko.

Образ лошади, убитой каплей никотина, – часть советской популярной культуры, вербальной и визуальной. Истоки этого образа восходят к XIX в., а его бытование в СССР представляет собой любопытный пример превращения иронической фразы в медицинский слоган.

Обычно считается, что слоган помещался на советских плакатах. Упоминания о таких плакатах нередки, например:

«...Уныло скалилась с плаката тощая зеленая лошадь, проглотившая каплю никотина» [19, с. 186];

«...На видных местах висели красочные плакаты, которые предупреждали, что один грамм неразбавленного никотина убивает лошадь» [25, с. 144].

Авторы обычно не уточняют, о каких плакатах идет речь – печатных или рисованных. В ряде случаев явно имеется в виду второе:

«Пока [в курилке] дымили, переписал еще один – во всю стену – плакат: “Памятка начинающему курильщику”. <...> “Памятка” призывает знать, что капля никотина убивает лошадь, а две – слона» [23, с. 9];

«Однажды я собственноручно изготавил огромный плакат “Капля никотина убивает лошадь!”. Повесил его на самом видном месте и многозначительно смотрел на маму, когда она вернулась с работы» [18, с. 52].

Но в романе Михаила Голубкова «Миусская площадь» (2007) описан именно печатный плакат, и даже с точными выходными данными:

«Его содержание трудно было назвать оптимистическим: на переднем плане в черной пепельнице, чем-то напоминающей гроб, извивались гигантские папиросные окурки, зловонием сизого дыма обволакивавшие массивный лошадиный труп с неестественно вспухшим животом и раскоряченными копытами. Трагическую гибель несчастного труженика полей комментировала красная эпитафия, выведенная аккуратным почерком отличника и создающая композиционную целостность плаката: “Капля никотина убивает лошадь”. Внизу, уже черным,

но достаточно крупным шрифтом значилось: “Госкультпросветиздат” и ниже, мельче: “1952 г. Тираж 100 000 экз.”» [3, с. 280].

О реальных советских плакатах будет сказано ниже, пока же обратимся к истокам темы, а именно к капле никотина, убивающей животных. Никотин в неочищенном виде (табачное масло) был получен в 1572 г. путем перегонки листьев табака. Век спустя, 3 мая 1665 г., придворный врач Карла II Дэниэл Кокс прочел в лондонском Грэшем-колледже доклад о губительном действии этого вещества. В ходе доклада он, как сказано в «Истории Королевского общества» (фактически – Академии наук), умертвил здоровую кошку, капнув ей на язык каплю табачного масла, дистиллированного им самим [28, р. 42]. Точная доза неизвестна, но, судя по позднейшим опытам подобного рода, капля была немалой.

Чистый никотин выделили немецкие врачи Христиан Вильгельм Пессель и Карл Людвиг Рейманн в 1828 г. В их статье «О никотине, новооткрытом веществе, содержащемся в табаке» (1829) сообщалось, что доза в $\frac{1}{4}$ капли никотина смертельна для кролика, а доза от $\frac{1}{2}$ до 2 капель – для собаки [36, S. 250]. Год спустя эти сведения уже излагались в немецких учебниках по химии.

Занявшиеся этим вопросом французы получили близкие результаты. 31 января 1842 г. Жан Огюстен Барраль прочитал во французской Академии наук доклад, где говорилось, что «собака среднего размера умирает менее чем за три минуты, если ей на язык поместить каплю никотина весом менее 5 мг» [27, р. 225]. В 1850 г. бельгийский врач Виктор Влеминкс умертвил кошку четырьмя каплями никотина [32, р. 213].

Довольно долго эксперименты проводились на животных не крупнее собаки, но в конце концов и лошадь пала жертвой науки. В диссертации немецкого врача Августа Кульмана «О влиянии табака на организм» (1864) сообщалось:

«Если ввести несколько капель никотина в слизистую оболочку носа и рта лошади, <...> животное сразу же начинает беспокоиться, оглядывается и пытается убежать, но не может сделать ни шагу; дыхание ускоряется, становится затрудненным и слышимым; вскоре животное начинает дрожать, <...> тело покрывается холодным, липким потом, дрожь сопровождается трепетом, лошадь начинает спотыкаться <...> и, наконец, падает, растянувшись, на землю, где вскоре изды-хает» [29, S. 12].

В 1889 г. парижский «Медицинский бюллетень» уточнил, что смертельная доза для лошади – восемь капель никотина. Этот факт установил ветеринар Камиль Леблан, член французской Медицинской академии [34, р. 643; 33, р. 10]. С тех пор, по-видимому, лошади никто никотином не убивал, но формула «восемь капель никотина убивают лошадь» стала обычной в работах о вреде курения. Позднее назывались и другие дозы – четыре, шесть, девять капель, но эти значения получены путем экстраполяции, а не экспериментально. К тому же химики давно не измеряют смертельную дозу каплями.

Понятно, что умерщвление человека в планы ученых не входило. Тем не менее первый (и, возможно, единственный) человек был умерщвлен никотиновой кислотой уже в 1850 г., и этот случай вошел в анналы криминалистики. Убийцей был бельгийский граф Ипполит де Бокарме, убитым – его шурин, на наследство которого рассчитывал граф.

Бокарме, впечатленный французскими опытами с умерщвлением никотином животных, проконсультировался в Генте у профессора химии, купил 80 кг табака и за 10 дней получил стакан чистого никотина. После испытаний яда на кошках и утках граф решился на убийство шурина. 20 ноября 1850 г. он влил ему в рот не несколько капель, а чуть ли не полстакана никотиновой кислоты. В то время считалось, что обнаружить растительные яды в человеческом организме невозможно; на это Бокарме и рассчитывал. Однако привлеченный в качестве эксперта бельгийский химик Жан Серв Стас путем новаторских опытов доказал, что причиной смерти было отравление никотином, и граф не избежал гильотины.

Одну каплю отважился испробовать на себе французский врач и антрополог Гюстав Лебон. В 1872 г. он опубликовал работу «Табачный дым» (*«La fumée de tabac»*), где рассказывал, что, капнув на язык каплю никотина, он почувствовал лишь «несколько учащенное сердцебиение и головокружение и некоторую склонность к сонливости» [цит. по: 33, р. 11]. Позднее столь слабый эффект объясняли тем, что Лебон, вероятно, воспользовался не самым чистым препаратом. Добавим также, что прославился Лебон не этими опытами, а книгой «Психология толпы» (1895) – первым научным исследованием подобного рода.

Одним из самых непримиримых врагов курения в XIX в. был французский врач Ипполит Депьерри (1810–1889), завещавший

400 тыс. франков Обществу против злоупотребления табаком. В 1876 г. он опубликовал книгу «Социальная физиология табака», где привел сведения об опытах по умерщвлению никотином животных, не упоминая о лошади [31]. Три года спустя в сборнике для детского чтения, изданном в Сан-Франциско, появилась статья Депьерри «О вреде табака» (на французском языке, хотя почти весь остальной текст сборника был на английском). Здесь утверждалось, что «одна частица (*d'un atome*) [никотина] <...>, введенная в тело лошади, <...> или же одна капля, закапанная ей в глаз, убивает ее» [30, р. 301–302]. Никаких ссылок на источники Депьерри не привел. Его статья, адресованная несовершеннолетним читателям, не претендовала на научную строгость, и сообщение о капле никотина, убивающей лошадь, кануло в лету. Авторы позднейших работ о вреде курения об этом факте не упоминают, и связь советского слогана с практически неизвестной в XX в. статьей крайне мало вероятна.

Уже в XIX в. появились шутки о капле никотина: «Говорят, что капля никотина на кончике языка хлыща убивает щенка. Мы в это не верим» [35].

Широкую русскую публику познакомил с губительной каплей врач-литератор Николай Курочкин, старший брат поэта Василия Курочкина, редактора сатирического журнала «Искра». В «Искре» Н. Курочкин публиковал цикл назидательно-юмористических фельетонов «Житейские выводы и размышления» (под псевдонимом «Пр. Преображенский», который сейчас кажется взятым из булгаковского «Собачьего сердца»). Из фельетона, помещенного в № 41 за 1863 г., читатели «Искры» узнали, что «одна капля никотина достаточна, чтобы убить собаку» [7, с. 583].

В лекции, прочитанной в Харькове в 1891 г., сообщалось: «...Одна капля чистого никотина (табачной эссенции) убивает почти моментально животное и человека» [14, с. 11]. В научно-популярной заметке 1904 г. не забыта и лошадь: «На человека одна капля никотина производит опасное действие; восемь капель убивают лошадь» [2].

В советской России 1920-х годов смертоносная капля никотина продолжала служить делу антитабачной пропаганды: «Одна капля никотина убивает собаку» [24, с. 379]; «Четверть капли убивает кролика, две капли смертельны для человека» [4, с. 116].

В 1930 г. по заказу Института санитарной культуры Мосздравотдела была напечатана серия антитабачных плакатов впечатляющим

для того времени тиражом 15 тыс. экз. По-видимому, это была первая в СССР визуальная антиникотиновая кампания. Именно тогда капля никотина впервые появилась на плакате:

Никотин – яд! Одна капля никотина убивает мелкое животное.

В правом верхнем углу были изображены два кролика, на которых сверху из пипетки падает белая капля. Далее сообщалось: «Человек курящий в течение 30 лет выкуриивает 200 000 папирос или 160 килограмм табаку, в котором содержится 800 грамм никотина».

Вообще же антитабачный плакат был почти незамечен в наглядной агитации и пропаганде первых десятилетий советской власти, оставаясь в тени превосходно поставленной рекламы папирос. Именно на рекламном плакате в 1924 г. появилась лошадь с папирисой во рту. Лошадь рекламировала новинку московской табачной фабрики «Красная звезда» – папиросы «Клад». В каждую пачку вкладывался лотерейный купон; лошадь была одним из обещанных выигрышей, наряду с дачей, трактором и коровой. Плакат Александра Родченко с огромной лошадью, выпрыгивающей из пачки папирос, представлял собой истинный шедевр плакатного искусства. Текст Вл. Маяковского и Ник. Асеева сильно уступал графику: «Тот, кто купит / моссельпромовский “КЛАД”, / Может выиграть ЛОШАДЬ / без всяких затрат». Еще на одном из плакатов той же серии Родченко изобразил корову, и тоже с огромной дымящейся папирисой во рту.

В 1929 г. Маяковский сочинил слоган противоположного содержания для плаката Госмедиздата из серии «Личная гигиена» (художник И. Лебедев):

Курить –
бросим.
Яд в папирисе.

В 1931 г. в Харькове была напечатана серия плакатов на украинском языке о вреде курения. На одном из них сообщалось: «10 гр никотина могут убить 166 человек». Следующий известный нам плакат на эту тему появился лишь в 1952 г. в Иркутске, причем адресовался он не взрослым, а детям: «Не кури! Содержащийся в табаке яд – никотин особенно вредно действует на молодой организм».

В то же время с 1947 г. Главтабак (Главное управление табачной промышленности) развернул активную рекламную кампанию, включая плакатную, под слоганом «Курите сигареты» (заметим, что до 1966 г. советские сигареты выпускались без фильтра).

Лишь в середине 1950-х годов власти серьезно озабочились антиникотиновой пропагандой, и с тех пор она уже не прекращалась. В 1956 г., после более чем 20-летнего перерыва, появились антникотиновые плакаты, адресованные взрослым. Слоганы на них были не слишком изобретательны: «Бросить курить», «Курение разрушает здоровье», «Чем вредно курение», «Не курить», «Курил – Бросил!» и прочее в том же духе.

В популярных статьях и брошюрах снова замелькала почти забытая капля никотина: «Семь–восемь капель никотина, впрыснутые под кожу лошади, убивают ее за несколько минут» [11, с. 3]; «Для того чтобы убить кролика, достаточно ввести ему $\frac{1}{4}$ капли никотина. Смертельной дозой для собаки являются $\frac{1}{2}$ –2 капли в зависимости от размера животного» [6 а, с. 11]. Автором книжки, откуда взята первая цитата, был врач-гигиенист А.Д. Островский (1897–1962). В 1928 г. он опубликовал брошюру «Охрана здоровья детей и гигиена школьника», а с 1955 г. снова оказался востребован в качестве деятеля антникотиновой пропаганды.

Фраза «Капля никотина убивает лошадь» вошла в обиход с конца 50-х годов. Однако появилась она не на плакатах и не в медицинских статьях, а в юмористических рассказах и комедиях; при этом лошадь легко заменялась слоном. Вот несколько иллюстраций за 1959–1966 гг.

«(Достает сигареты, дает Маше.) Однако поимейте в виду – капля никотина убивает лошадь. Курите.

Маша неумело и нервно закуривает, давится дымом» (А. Штейн, «Весенние скрипки», 1959) [26, с. 60].

«С одной стороны – капля никотина шутя убивает, извиняясь, слона. А с другой – табачные коробки выглядят красивее шоколада, не говоря уже о других продуктах питания» [15, с. 155].

«Одной капли никотина достаточно, чтобы убить большую, грубою, хорошо упитанную лошадь.

Капля ядовитого сомнения проникла в сердце худенькой, хрупкой, по-женски дьявольски самолюбивой жены архитектора и сделала свое дело...» (Л. Ленч, «Спасибо, Тобик!») [8, с. 67].

«— …Ведь ты же знаешь, что одна капля папиросного яда убивает лошадь.

Вот так раз! Я посмотрел на папу. Он был большой, спору нет, но все-таки поменьше лошади. Он был побольше меня или мамы, но, как ни верти, он был поменьше лошади и даже самой захудалой коровы. Корова бы никогда не поместилась на нашем диване, а папа помещался свободно. Я очень испугался» (Драгунский В. «Одна капля никотина убивает лошадь») [5, с. 27].

«КОСТЯ (*берет книгу*). “О вреде курения”. Зачем мне это?

ЛЮБА. Нет, ты почитай! (*Раскрывает книгу, читает*) “Одна капля никотина убивает слона”.

ЮЛЯ (*удивленно*). А разве слоны курят?» [20, с. 293].

«— Учи, что одна капля никотина…

— Убивает лошадь, знаю! — прервал я его. — Но на тебя хватило бы и половины капли!

— Почему? — спросил Вася.

— А потому, — грубо сказал я, — что ишак в два раза меньше лошади» [Санин, с. 18].

«Солидное учреждение. Кабинеты, коридоры, приемная прокурены в дым. Таблички “Не курить!”, “У нас не курят!” уже не помогают. Решили устрашить: “Одна капля никотина убивает лошадь!” Сотрудники только посмеивались:

— Лошадь — скотина нежная!» [13, с. 108].

Между тем уже цитировавшийся А.Д. Островский в 1960 г. сообщал: «…Четыре капли [никотина] способны убить лошадь» [10, с. 77]. (Ранее, как мы видели, он же говорил о восьми каплях.) Версия об «одной капле» еще не была усвоена антитабачной пропагандой.

И все же со временем юмористический слоган был принят на веру, мало того — взят на вооружение некоторыми медиками. Примером может служить брошюра доктора медицинских наук Левона Атанасяна «Опухоли легких», выпущенная обществом «Знание» в 1976 г.: «Уже стало трюизмом выражение, что “капля никотина убивает лошадь”. Увы, это правда. Если человек выкурит подряд 25 папирос, смерть наступит через пятнадцать секунд» [1, с. 25]. К сожалению, доктор Атанасян не указал, откуда почерпнуты сведения о столь поразительном эксперименте.

В 1973 г. Александр Житинский оживил слоган, представив его в виде овеществленной метафоры:

«Навстречу мне шел мальчик и катил перед собою каплю никотина величиной с футбольный мяч. Капля была приплюснута и по виду напоминала ртуть.

– Она только что убила лошадь, – сообщил мальчик гордо.

И мне представилась эта лошадь, которую капля ударила в бок, а потом прокатилась по спине, не оставляя живого места» [5 а, с. 147].

В 1984 г. сотрудник журнала «Химия и жизнь» уже сомневается в действенности примера убитой лошади: «Где та лошадь, которую убила та капля никотина? Нет ее, этой лошади, и, наверное, не было никогда, да и кто видел каплю никотина...» [9, с. 7].

В повести А. Цыганова 1994 г. описывается изображение убитой никотином лошади, но не на плакате, а в книге, которую повествователь держал в руках в детстве: «Лежащая кверху копытами лошадь с тоскливо закрытыми навек огромными глазами, а рядом всего-навсего лишь папироска с дымно вычерченной надписью: капля никотина убивает лошадь» [22, с. 47]. Автор повести родился в 1955 г., а значит, такая книга должна была выйти в первой половине 1960-х годов. Возможно, три десятилетия спустя Цыганов неточно описал иллюстрацию к рассказу Виктора Драгунского «Одна капля никотина убивает лошадь» из книги «Он живой и светится...» (1961, художник В. Горяев): иззыхающая лошадь с папиросой во рту свешивается за перекладину кресла [5, с. 29].

Долгое время слоган цитировался вне связи с каким-либо плакатом. Первое известное мне упоминание о плакате датируется 1976 г.: «...Плакат, доказывающий, что капля никотина убивает лошадь, может сам стать последней каплей, которая сделает больного до предела взвинченным человеком, каким он иногда и предстает перед врачом... Ну, взрослые – ладно. Они эти плакаты как-нибудь перетерпят. А дети?» [21, с. 238].

Упоминание это весьма неопределенно, и речь во всяком случае идет не о печатных плакатах. В разделе «Здравоохранение. Медицина» «Летописи изобразительных изданий» Книжной палаты за 1934–1976 гг. плакат с интересующим нас слоганом не зарегистрирован. Это относится и к плакату 1952 г., столь подробно описанному в романе М. Голубкова.

В Отделе изобразительных искусств Российской государственной библиотеки обнаружен лишь один советский плакат с изображением издохшей лошади. Это двухязычный плакат, напечатанный в Баку в 200

1964 г., т.е. практически неизвестный в остальной части СССР. Вверху помещена надпись: «Табак – яд. Никотин, извлеченный из 5 папирос, убивает кролика. Из 100 папирос – лошадь».

Откуда же взялся слоган? Можно предположить, что он возник в устной речи под влиянием популярных лекций, статей и брошюр о вреде курения – из высказываний наподобие следующего, где есть и лошадь, и капля никотина: «В течение нескольких минут погибает лошадь после того, как ей введут под кожу восемь капель никотина. Одной капли этого яда, <...> достаточно, чтобы лишить жизни нескольких собак» [12, с. 5].

И лишь после того, как слоган стал частью популярной культуры, появились *рисованные* плакаты с этой надписью. Наконец, уже в годы перестройки фантом окончательно превратился в реальность: вышел в свет *печатный* плакат с легендарным слоганом. Плакат был издан в Киеве в 1987 г. мизерным тиражом (500 экз.) в составе серии из 25 плакатов о вреде пьянства и курения. Сверху школьной прописью выведено:

Папа!
Капля никотина
убивает лошадь!

Под текстом художник (Д.М. Бродский) изобразил лошадь – но не издохшую или иззыхающую, а детскую лошадку-качалку.

Слоган, как это нередко бывает с популярными фразами, имеет четкую ритмическую организацию: его можно рассматривать как двустишие, написанное трехстопным хореем. В качестве двустишия он включен в стихотворение Гарольда Регистана «В комнате, как после...»:

Мысли, легковесны,
Кружатся, как снег, –
«Капля никотина
Убивает лошадь...»
Все равно не брошу...
Я ведь человек!.. [16, с. 112]

С 1970-х годов слоган получил известность в Польше (*«Kropla nikotyny zabija konia»*) – надо думать, под влиянием переводов с рус-

ского. Его и поныне можно встретить в польских сетевых публикациях о вреде курения.

Итак, высказывание, возникшее как иронический перепев антитабачной пропаганды, позднее стало восприниматься как медицинский факт не только широкой публикой, но даже врачами. В то, что капля никотина убивает лошадь, верят едва ли не большинство россиян. Тем не менее гиперболический характер слогана ощущается; отсюда множество шуток на тему «капли», как авторских, так и фольклорных:

«Никого уже не напугать смертельной для лошади каплей никотина. Лошадь, во-первых, не курит, а во-вторых, не читает популярных медицинских изданий» [6, с. 73];

«Капля никотина убивает лошадь, поэтому лошади и не курят»;

«Капля никотина убивает лошадь, а хомяка разрывает на части»;

«Капля никотина убивает пять минут рабочего времени» (Ратмир Тумановский);

«Капля никотина убивает лошадь, а чашечка кофе – клавиатуру».

В наши дни лошадь, убитая никотином, нередко изображается на сетевых постерах и карикатурах. Судя по всему, ей предстоит еще долгая жизнь в отечественной популярной культуре.

Список литературы

1. Атанасян Л.А. Опухоли легких: пути борьбы. – М.: Знание, 1976. – 63 с.
2. Влияние табаку на организм // Знание и искусство. – СПб., 1904. – № 13, 5 апр. – С. 103.
3. Голубков М.М. Миусская площадь: трем поколениям москвичей посвящается. – М.: Центрполиграф, 2007. – 397 с.
4. Гуревич Г.Я. Об отравлениях организма // Новый мир. – М., 1929. – № 6. – С. 105–119.
5. Драгунский В.Ю. Он живой и светится...: Денискины рассказы. – М.: Детский мир, 1961. – 65 с.
- 5 а. Житинский А. Седьмое измерение и другие рассказы. – СПб., 2001. – С. 147.
6. Каганский М.А. Лечение без врача? // Химия и жизнь. – М., 1985. – № 9. – С. 70–74.
- 6 а. Косяков К.С. Почему вредно курить. – М.: Медгиз, 1957. – 32 с.
7. [Курочкин Н.С.] Житейские выводы и размышления: (Посвящается неродившимся детям) [Продолжение] // Искра. – СПб., 1863. – № 41, 25 октября. – С. 580–583. – Подпись: Пр. Преображенский.
8. Ленч Л. На грешной земле: Рассказы и сказки. – М.: Сов. писатель, 1962. – 222 с. – Рассказ впервые опубл. в 1960 г.

9. [Либкин О.М.] Подумаем о близких // Химия и жизнь. – М., 1984. – № 3. – С. 7–9. – Подпись: О. Ольгин.
10. Островский А.Д. Курить вредно // Наука и жизнь. – М., 1960. – № 2. – С. 77–79.
11. Островский А.Д. О вреде курения для детей. – М.: Медгиз, 1955. – 8 с.
12. Островский А.Д. О вреде курения для детей. – М.: Медгиз, 1958. – 18 с.
13. Полотай Н.И. А я – курю!: [Юмореска] // Полотай Н. Крымские веснушки. – Симферополь: Крым, 1966. – С. 108.
14. Прейс Н.П. Вред от употребления табака и вина для здоровья: Публичная лекция, читанная <...> в Харькове, в зале городской Думы, 15-го декабря 1891 года. – Харьков: Тип. Губернского правления, 1892. – 70 с.
15. Привалов Б.А. Друг никотина: [Юморист: рассказ] // Наш современник. – М., 1959. – № 1. – С. 155–157.
16. Регистан Г. Избранное: стихотворения, поэмы, песни, переводы. – М.: Современник, 1984. – 486 с.
17. Санин В.М. Наедине с Большой медведицей. – М.: Сов. Россия, 1963. – 124 с. – Повесть впервые опубл. в 1962 г.
18. Сегаль А. Свет старой лампы: память о России. – Ашкелон: [Без указания издав.], 2002. – 255 с.
19. Сузин Ф.Н. Единственная высота: повесть. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1981. – 238 с.
20. Тур А.С. Лунная соната: Комедия // Тур А., Тур П. Единственный свидетель: пьесы. – М.: Сов. писатель, 1975. – С. 255–318. – Комедия впервые опубликована в 1962 г.
21. Филиппов О. Чужая боль: Записки сельского врача // Молодая гвардия. – М., 1976. – № 6. – С. 220–240.
22. Цыганов А.А. Всякое дыхание: Повесть. – Вологда: Наше поколение, 1994. – 114 с.
23. Чертов Ю. «Давай закурим!»: [Очерк] // Литературное обозрение. – М., 1985. – № 8. – С. 7–9.
24. Чесноков Б.М., Семашко Н.А. Энциклопедический словарь по физической культуре. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. – 748 с.
25. Штейман И.А. Образ жизни и образ мыслей евреев Латвии и Литвы. – Даугавпилс: Sa-Ša, 1999. – 230 с.
26. Штейн А.П. Пьесы: в 2 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 2. – 647 с.
27. Barral J.-A. Note sur la nicotine oualcali du tabac // Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. – Paris, 1842. – Т. 14. – N 5, 31 janvier. – P. 224–226.
28. Birch T. The History of the Royal Society of London. – London: Millar, 1756. – Vol. 2. – 502 p.
29. Culman A. Ueber den Einfluss des Tabaks auf den Organismus: Inaugural-Dissertation. – Würzburg: Becker, 1864. – 22 S.
30. Depierris H.A. Les dangers du tabac // For Our Boys: A Collection of Original Literary Offerings by Popular Writers at Home and Abroad / Ed. by A.P. Dietz. – San Francisco: Bancroft, 1879. – P. 299–307.

31. *Depierriis H.A.* Physiologie sociale: le tabac, qui contient le plus violent des poisons, la nicotine abrégé-t-il l'existence? – Paris: Dentu, 1876. – 512 p.
32. Expériences sur la nicotine // Presse médicale belge. – Bruxelles, 1850. – T. 3, N 27, 29 juin. – P. 213–214.
33. *Gy A.* L'intoxication par le tabac. – Paris: Masson, 1913. – 184 p.
34. *Huchard [H.J.]* Action générale du tabac sur l'organisme // Bulletin médical. – Paris, 1889. – 13 me année. – P. 643–646.
35. It is said that... // Judge's Library: A Monthly Magazine of Fun. – New-York, 1891. – N 22. – P. 27.
36. *Posselt C.W., Reimann K.L.* Ueber das Nikotin, ein neuentdeckter Stoff im Taback // Archiv des Apotheker Vereins im nordlichen Teutschland. – Lemgo: Meyersche Hof-Buchhandlung, 1829. – Bd 31. – S. 247–250.

References

1. *Atanasyan L.A.* Opuholi legkih: puti bor'by. – M.: Znanie, 1976. – 63 s.
2. Vliyanie tabaku na organizm // Znanie I iskusstvo. –SPb., 1904. – № 13, 5 apr.–S. 103.
3. *Golubkov M.M.* Miusskaya ploshchad': trem pokoleniyam moskvichej posvyashchaetsya. – M.: Centrpolygraf, 2007. – 397 s.
4. *Gurevich G. Ya.* Ob otravleniyah organizma // Novyj mir. – M., 1929. – № 6. – S. 105–119.
5. *Dragunskij V. Yu.* Odna kaplya nikotina ubivaet loshad' // *Dragunskij V. Yu.* On zhivotnykh isvetitsya.: Deniskiny rasskazy. – M.: Detskij mir, 1961. – 65 s.
6. *Kaganskij M.A.* Lechenie bez vracha? // Himiya i zhizn'. – M., 1985. – № 9. – S. 70–74.
- 6 a. *Kosyakov K.S.* Pochemu vredno kurit'. – M.: Medgiz, 1957. – 32 s.
7. [Kurochkin N.S.] Zhitejskie vyvody I razmyshleniya: (Posvyashchaetsya nerodivshimsya detyam) // Iskra. –SPb., 1863. – № 41, 25 oktyabrya. – S. 580–583. – Podpis': Pr. Preobrazhenskij.
8. *Lench L.* Spasibo, Tobik!: [Yumorist. rasskaz] // *Lench L.* Na greshnoj zemle: Rasskazy I skazki. – M.: Sov. pisatel', 1962. – 222 s.
9. [Libkin O.M.] Podumaem o blizhnih // Himiya i zhizn'. – M., 1984. – № 3. – S. 7–9. – Podpis': O. Ol'gin.
10. *Ostrovskij A.D.* Kurit' vredno // Nauka i zhizn'. – M., 1960. – № 2. – S. 77–79.
11. *Ostrovskij A.D.* O vrede kureniya dlya detej. – M.: Medgiz, 1955. – 8 s.
12. *Ostrovskij A.D.* O vrede kureniya dlya detej. – M.: Medgiz, 1958. – 18 s.
13. *Polotaj N.I.* A ya – kuryu!: [Yumoreska] // *Polotaj N.* Krymskie vesnushki. – Simferopol': Krym, 1966. – S. 108.
14. *Prejs N.P.* Vred ot upotrebleniya tabaka i vina dlya zdorov'ya: Publichnaya lekciya, chitannaya<...> v Har'kove, v zaledorodskoj Dumy, 15-go dekabrya 1891 goda. – Har'kov: Tip. Gubernskogo pravleniya, 1892. – 70 s.
15. *Privalov B.A.* Drug nikotina: [Yumorist. rasskaz] // Nash sovremennik. – M., 1959. – № 1. – S. 155–157.

16. *Registan G.* Izbrannoe: Stihotvoreniya, poemy, pesni, perevody. – M.: Sovremen-nik, 1984. – 486 s.
17. *Sanin V.M.* Naedine s Bol'shoj medvedicej. – M.: Sov. Rossiya, 1963. – 124 s.
18. *Segal' A.* Svet staroj lampy: pamyat' o Rossii. – Ashkelon: [Bez ukazaniya izd-va], 2002. – 255 s.
19. *Suzin F.N.* Edinstvennaya vysota: povest'. – Chelyabinsk: Yuzh.-Ural. kn. izd-vo., 1981. – 238 s.
20. *Tur A.S.* Lunnaya sonata: komediya // *Tur A., Tur P.* Edinstvennyj svидетель: P'esy. – M.: Sov. pisatel', 1975. – S. 255–318.
21. *Filippov O.* Chuzhaya bol': zapiski sel'skogo vracha. – Molodaya gvardiya. – M., 1976. – № 6. – S. 220–240.
22. *Cyganov A.A.* Vsyakoe dyhanie: povest'. – Vologda: Nashe pokolenie, 1994. – 114 s.
23. *Chertov Yu.* «Davaj zakurim!»: [Ocherk] // Literaturnoe obozrenie. – M., 1985. – № 8. – S. 7–9.
24. *Chesnokov B.M., Semashko N.A.* Enciklopedicheskij slovar' po fizicheskoy kul'ture. – M.; L.: Gos. izd-vo, 1928. – 748 s.
25. *Shtejman I.A.* Obraz zhizni I obraz myslej evreev Latvii I Litvy. – Daugavpils: Sa-Ša, 1999–230 s.
26. *Shtejn A.P.* P'esy: v 2 t. – M.: Iskusstvo, 1978. – T. 2. – 647 s.
27. *Barral J.-A.* Note sur la nicotine ou alcali du tabac // Comptes rendus hebdomadiaires des séances de l'Académie des sciences. – Paris, 1842. – T. 14. – N 5, 31 janvier. – P. 224–226.
28. *Birch T.* The History of the Royal Society of London. – London: Millar, 1756. – Vol. 2. – 502 p.
29. *Culman A.* Ueber den Einfluss des Tabaks auf den Organismus: Inaugural-Dissertation. – Würzburg: Becker, 1864. – 22 S.
30. *Depierris H.A.* Les dangers du tabac // For Our Boys: A Collection of Original Literary Offerings by Popular Writers at Home and Abroad / Ed. by A.P. Dietz. – San Fran-cisco: Bancroft, 1879. – P. 299–307.
31. *Depierris H.A.* Physiologie sociale: le tabac, qui contient le plus violent des poi-sons, la nicotine abrège-t-il l'existence? – Paris: Dentu, 1876. – 512 p.
32. Expériences sur la nicotine // Presse médicale belge. – Bruxelles, 1850. – T. 3, N 27, 29 juin. – P. 213–214.
33. *Gy A.* L'intoxication par le tabac. – Paris: Masson, 1913. – 184 p.
34. *Huchard [H.J.]*. Action générale du tabac sur l'organisme // Bulletin médical. – Paris, 1889. – 13 me année. – P. 643–646.
35. It is said that... // Judge's Library: A Monthly Magazine of Fun. – New-York, 1891. – N 22. – P. 27.
36. *Posselt C.W., Reimann K.L.* Ueber das Nikotin, ein neuentdeckter Stoff im Taback // Archiv des Apotheker Vereins im nordlichen Teutschland. – Lemgo: Meyersche Hof-Buchhandlung, 1829. – Bd 31. – S. 247–250.

Горина Е.В., Козлова Д.А.

**К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕНЬ ПОБЕДЫ»
В РОССИЙСКОМ И ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ***

Gorina, E.V., Kozlova D.A.

**To the formulation of the problem: the transformation of the
Victory Day concept in Russian and foreign cinema**

Изменение содержания понятия (концепта) «День Победы» характерно не только для российского, но и зарубежного кинематографа, его как художественных, так и документальных лент. Развитие кинематографа о Великой Отечественной войне А.М. Воронов разделяет на три периода: первый – с 1942 г. по 1950-е годы; второй – с середины 1950-х до конца 1980-х годов и третий – с 1990-х годов по сегодняшний день.

Кино о войне начинают снимать уже во время войны, что связано с желанием воодушевить народ, вызвать в нем волю к победе. Поскольку все художественные средства этих фильмов («Она защищает Родину» (1943), «Актриса» (1942), «Встреча на Эльбе» (1949), «Радуга» (1944), «Секретарь райкома» (1942), «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), «Жди меня» (1943), «Два бойца» (1943) и т.п.) всецело направлены на поддержание агрессивного отношения к врагу,

*Горина Е.В., Козлова Д.А. К постановке проблемы: трансформация концепта «День Победы» в российском и зарубежном кинематографе // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – Екатеринбург, 2019. – Т. 25, № 1(183). – С. 18–30.

усиление патриотизма, боевого духа солдат и тружеников тыла, они, как правило, характеризуются упрощенностью сюжета, типичностью образов героев и прямым выражением главной мысли – нужна только победа. В фильмах этого времени мир четко разделен на своих и чужих. МЫ – нация будущих победителей, ОНИ – враги, фашисты, которых следует уничтожить. Полярность, заложенная в данный период развития военного кинематографа, будет сохраняться и в последующие годы.

В течение второго периода тематика фильмов, посвященных войне, получает большое развитие благодаря появлению новых режиссеров и актеров, участников войны, знающих, какова она на самом деле. В этот период кинематографисты исследуют войну более широко, их волнуют проблемы человеческих взаимоотношений, дружба, верность, любовь, патриотизм в условиях войны. Образы героев становятся глубже, сюжетные линии сложнее («В бой идут одни старики» (1974), «Офицеры» (1971), «А зори здесь тихие» (1972), «Предвещает победу», (1978), «Судьба человека» (1959), «Баллада о солдате» (1959) и др.). В этот период концепт «День Победы» получает свое основное формирование, он переживается как «праздник со слезами на глазах», как торжество, ставшее результатом великого страдания.

В конце 1990-х и начале 2000-х годов в стране происходит переоценка ценностей, вытеснение традиций и переосмысление войны, снижение почтительного отношения к празднику Победы с его главными героями – ветеранами, дегероизация советского солдата. В результате подобной трансформации в современной России констатируется псевдопраздник в сравнении с тем, как он отмечался в СССР. При этом трансформация активно идет в направлении политизирования и включения концепта в систему внешних и внутренних политических игр.

Эмоции, которые раньше переживались в связи с праздником советскими людьми, остались в прошлом, как и уважение к ветеранам, пережившим войну. Фильмы этих лет вскрывают двуличное отношение к празднику, его главным лицам и унизительную зависимость от представителей власти. Особенностью данного периода развития кинематографа о войне и трансформации концепта «День Победы» становится контраст. Если раньше участники войны были показаны в кино как положительные герои, совершившие подвиг, ставившие интересы страны выше собственных, то современные киноленты часто по-

казывают ветеранов в условиях нищеты, беспомощности, в общении с неблагодарными потомками. Главным в содержании понятия «участник войны» становятся новые оттенки и маркеры: *брошенный, обманутый, бедный, беспомощный, никому не нужный, забытый*.

Кинематограф после 1990-х часто исследует проблему лживости власти, унижения истинных героев Победы. Концепт «День Победы» становится подвижен, он сближается с концептами «Деньги», «Воры», «Грязная и лживая политика» и т.п. В этом плане примечателен российский фильм – «ДМБ» (2000) режиссера Романа Качанова, где тема Дня Победы не является главной, однако используется как инструмент для формирования исторической памяти: День Победы показан и как праздничное событие, и как элемент, демонстрирующий память народа о подвиге соотечественников, однако подача фактов идет в ироничном ключе, а победа в киноленте – повод выпить.

С начала 2000-х годов концепт «День Победы» в российском кино строится при помощи «конвейерных» военных фильмов. Речь в таких фильмах идет по большей части о морально-политической консолидации жителей современной России вокруг образа непобедимого, богоносного народа, а не о памяти о героических подвигах советского народа во Второй мировой войне. К таким фильмам можно отнести картину Федора Петрухина «День Победы», которую зрители назвали заказом ко Дню Победы, с сюжетом, придуманным на скорую руку.

Традиционно сюжет таких кинолент развивается в контексте воспоминаний ветеранов, встретившихся на очередном параде, которые вспоминают об ужасах войны и благодарят государство за мирное небо над головой, за мощную армию и светлое будущее. Таков сюжет и фильма Петрухина. Концепт «День Победы» в таких случаях используется для формирования государственного мифа о России как о великой державе, претендующей на особый статус в Европе, а также дискредитации стран западных союзников.

Можно сказать, что концепт «День Победы» получает новые смыслы. Акцент с праздника, уважения к подвигу простого человека на войне смещается на формирование главенствующей роли России в противовес союзникам, что свидетельствует о политизации концепта. Суть военных кинолент двух последних десятилетий все больше сводится к формированию политически актуальных смыслов: «Россия победила в войне и всегда готова повторить свой подвиг». Думается, подобная тональность концепта «День Победы» преследует две цели:

устрашить потенциального внешнего врага и вселить уверенность в соотечественников, порой испытывающих разочарование в своей стране.

От политизации и трансформации концепта «День Победы» не отказывается зарубежный кинематограф. Существующий в рамках концепта «День Победы», «героизм советских солдат» получает здесь новую оценку. Победа русских, как правило, подается и как событие, в результате которого была освобождена Европа от нацистского гнета, но и как неизбежная трагедия местного населения, что способствует дискредитации Дня Победы и образа советского солдата, воспетого в советском военном кинематографе.

Говоря о зарубежном кино на военную тематику, следует отметить, что в этих кинолентах также активно идет трансформация концепта «День Победы» за счет развенчания важности данного праздника для самих русских людей, как это было в документальном фильме немецкого режиссера белорусского происхождения Сергея Лозницы «День Победы», 2018.

Концепт «День Победы» в современном мире постоянно трансформируется в зависимости от современного состояния политики, экономики и культуры страны, опираясь на новые и новые реалии.

Фетисова Т.А.

Колоколова Н.С.

**ИМПЕРАТОР КОММОД,
ПАДЕНИЕ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ
И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА***

*Kolokolova N.S.
Emperor Commodus, the fall of the Roman empire
and popular culture*

В отечественной историографии падение Римской империи отождествлялось прежде всего с трансформацией рабовладельческого строя, растянувшейся почти на три века (III–V вв.). В западной науке не существует столь единого мнения относительно хронологических рамок завершения истории античного мира, но одной из «точек отсчета» падения Рима считается время правления последних Антонинов: императоров Марка Аврелия и его сына Коммода.

Традиционно у Коммода крайне дурная репутация, исследователи ставят его в один ряд с Калигулой и Нероном, указывая на его многочисленные эксцентрические выходки и причуды, характерный для его правления фаворитизм. О скверном поведении Коммода нас информируют его современники – Кассий Дион и Геродиан. В сочинении Геродиана намечается противопоставление просвещенного государя Марка Аврелия и его беспутного сына, которое было закреплено в их биографиях в сборнике *Scriptores Historiae Augustae* (Жизнеописания Августов). Так, в противопоставлении друг другу, Марк Аврелий и

*Колоколова Н.С. Император Коммод, падение Римской империи и массовая культура // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/imperator-kommod-padenie-rimskoy-imperi-i-massovaya-kultura>

Коммод вошли в европейскую культурную традицию, сначала в «Размышлениях о причинах величия и падения римлян» Ш. Монтескье, а затем – в монументальном труде Эдуарда Гиббона «История упадка и крушения Римской империи».

Сочинение Гиббона – типичное произведение просветительской мысли, и в то же время – едва ли не единственное строго научное исследование, созданное в рамках европейского Просвещения. Взгляды Гиббона на историю правления последних Антонинов во многом определялись общими установками, характерными для Просвещения, согласно которым прогресс и упадок являются двумя сторонами одной монеты. Согласно Э. Гиббону, период всемирной истории от смерти Домициана до восшествия на престол Коммода (96–180), был временем, самым счастливым для всего человечества, а с началом правления Коммода связано начало упадка Империи.

Концепция упадка, связанная с правлением Коммода и являющаяся, по своей сути, культурным мифом, имеет тем не менее глубокие корни в европейской культурной традиции. Она надолго определила отношение к этой эпохе европейской образованной публики, что в дальнейшем было закреплено в трудах Э. Ренана (XIX в.) и В. Дюранта (XX в.).

Эта концептуальная схема сохраняла значение до выхода в 1964 г. трехтомной работы А.Х.М. Джонса «Поздняя Римская империя, 184–602 г.: социальный, экономический и административный обзор», где проблема падения империи была замещена проблемой ее трансформации, причем распространение христианства как один из признаков конца античного мира утратило свою основополагающую роль.

Однако, когда в 1964 г. вопрос о «падении» империи, связанном с правлением Коммода, был снят с повестки дня в науке, он обрел новую жизнь в массовой культуре, в частности в фильме Энтона Манна «Падение Римской империи», а затем в фильме «Гладиатор» Ридли Скотта (2000). Фильм «Падение Римской империи» в полном соответствии с трудом Э. Гиббона построен на контрасте правления двух императоров и условно разделен на две части – время правления Марка Аврелия как счастливое для Рима и восшествие на престол Коммода, которое приводит к проблемам в жизни Империи. Как и в историко-культурной традиции, в фильме антиподом Марка является Коммод – безнравственный, упрямый, жестокий правитель. Только создатели фильма в большей степени делают акцент на негативной стороне по-

литической деятельности Коммода, а не на его развращенности и безнравственности, как это было в «Жизнеописании Августов». Рассматривая феномен падения Римской империи, Манн, вероятно, хотел подчеркнуть, что не только порочность императора, но и его неразумное управление империей повлияли на дальнейшую судьбу Рима.

Этот же исторический период, только в несколько ином прочтении, берется за основу для фильма «Гладиатор» Ридли Скотта (2000), вновь «открывшего» Рим для массового зрителя уже на рубеже столетий. Если в «Падении Римской империи» наблюдается противопоставление Марка Аврелия и Коммода, то в «Гладиаторе» – это противостояние полководца Максима, ставшего гладиатором, и Коммода. Марку Аврелию уделяется совсем мало экранного времени, и то лишь потому, что его образ дает возможность развитию пренебрегающей реальностью сюжетной линии, где Коммод предстает убийцей своего отца, а Максим – в образе идеального римлянина, преданного своему государству и истинному императору – Марку Аврелию.

На первый план в фильме выходят не масштабный исторический кризис, как это было в «Падении Римской империи», а общечеловеческие проблемы, показанные в контексте римского общества, иносказательное столкновение надмирных сил Добра и Зла, типичное для творчества Ридли Скотта. В отличие от «падения Римской империи», «Гладиатор» предлагает возможность восстановления хорошего правительства. В фильме создается впечатление, что вмешательство одного человека может остановить процесс политического распада.

В целом оба фильма демонстрируют формирование в современной массовой культуре мифа о добродетельном образе Рима, подорванном коррупцией упадочнической империи.

Фетисова Т.А.

Политковская К.В.

**ТЕА-ДЖАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СССР
1920–1930-х годов***

*Politkovskaya K.V.
Tea-jazz in the artistic culture of USSR, 1920–1930's*

Джаз, появившийся в мировой культуре в начале XX в., быстро оказался в культурном пространстве России. Этому способствовала особая культурная атмосфера этого периода с его новаторскими стилями и течениями, получившая простор для своего развития благодаря новой экономической политике, провозглашенной в начале 1921 г.

Советские граждане, побывавшие в Европе и Америке, столкнувшись с новыми видами и формами музыкального искусства, в том числе с джазом, привезли на родину новые впечатления. Эти впечатления были так велики, что порождали желание перенести все увиденное и услышанное на российскую почву. Многие деятели художественной культуры молодой страны ощутили в ритмах джаза пульс современной им жизни, восприняли джаз как духовный ренессанс.

Один из первых деятелей культуры, ставший популяризатором джаза в РСФСР, – Валентин Парнах, создавший в Москве «Первый эксцентрический оркестр джаз-банд Валентина Парнаха». Увлеченный новыми идеями Всеволод Мейерхольд предложил Парнаху собрать джаз-банд для своего спектакля «Великодушный рогоносец».

*Политковская К.В. Тea-джаз в художественной культуре СССР 1920–1930-х годов // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tea-dzhaz-v-hudozhestvennoy-kulture-sssr-1920-1930-h-godov>

Ритмы джаза, танца были превращены В. Мейерхольдом в «биомеханику», что подчеркивалось подлинным джазом с аутентичными инструментами биг-бэнда, и вся эта ритмичная, исполненная дикой прелести музыка приводила слушателей в совершенный восторг. Язык танца и музыки превращался в универсальный язык самовыражения и общения в сфере искусства.

Творчество В. Парнаха, а также посещение в Париже выступления американского джаз-оркестра Тэда Льюиса оказали влияние и на молодого, талантливого популярного актера и певца Леонида Утесова, который поставил себе целью создать подобный коллектив у себя на родине. Однако он назвал его не джаз, а «театрализованный оркестр» – «теа-джаз».

Вскоре по приезде из Парижа Утесов начал репетировать с музыкантами оркестра Малого театра в Ленинграде программу «Теаджаза», первое выступление которого состоялось 8 марта 1929 г. на этой же сцене. Джаз-оркестр Л. Утесова по существу был театрально-песенным, в котором исполнители выступали в роли театральных актеров, эстрадные песни исполнялись вокалистами во главе с Л. Утесовым, а «инструментальная» часть джаз-оркестра являлась аккомпанирующей.

Выдающиеся организаторские способности и творческая индивидуальность Л. Утесова дали возможность создать новую форму эстрадного концерта, «где джаз-оркестр использовался и как аккомпанирующий состав, и как актерский коллектив», а также как «шоу». Таким образом, о Л. Утесове можно говорить как о создателе новой формы театрально-музыкального действия – «теа-джаз» – в советской музыкальной культуре.

Сценическая направленность «теа-джаза» была выбрана Утесовым в пользу театрализации эстрадных программ. Сам Утесов выступал как певец, танцор, скрипач, исполнитель на эксцентрических шумовых и музыкальных инструментах, а также конферансье. Иными словами, его эстрадно-театральная творческая направленность полностью соответствовала появлению на эстраде новой формы эстрадного представления – использованию джазовой музыки в отечественных театрализовано-песенных программах. «Теа-джаз» дал жизнь целому направлению, развиваясь параллельно с большими инструментальными оркестрами и профессиональными академическими исполнителями, увлеченными новой стилистикой – джазом.

Последователем Утесова стал Борис Ренский со своим «теа-джазом», первое выступление которого состоялось осенью 1929 г. в Харькове.

В начале 1930-х годов в Москве был организован «теа-джаз» – оркестр под руководством Николая Березовского. Затем мода на театрализованные представления распространилась на выступления коллективов высокопрофессиональных музыкантов: А. Цфасмана, Э. Рознера, Г. Варса и др. Исполнительское творчество профессиональных музыкантов, игравших джаз, получило одобрение общественности и выдающихся деятелей художественной культуры того времени – А. Таирова, С. Юткевича, П. Кончаловского, скрипача П. Когана, писателя И. Эренбурга и др.

Таким образом, пересекаясь с самыми различными жанрами в художественном пространстве начала XX в., джаз способствовал рождению в музыкальной культуре России нового направления эстрадно-джазовой музыки – «теа-джаза», который явился основой для развития эстрадно-джазовой музыки СССР – России. Это был театрально-песенный жанр, где исполнители имели возможность показать себя не только вокально и инструментально, но актерски выразить себя. Практически из «теа-джаза» вырастает форма эстрадного концерта, столь распространенного по сей день.

Фетисова Т.А.

Ганская Е.Н.

**КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС О РУССКОЙ РОК-КУЛЬТУРЕ
В ТЕКСТАХ СОВЕТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО САМИЗДАТА***

Ganskaya E.N.
**Critical discourse on Russian rock culture in texts
of Soviet musical samizdat**

Первый музыкальный самиздат возникает в СССР 1967 г.: в Харькове С. Коротков выпускает машинописный журнал «Бит-эхо», а в Праге в школе при советском посольстве А. Троицким издается рок-бюллетень New Diamond. Издания существуют меньше года: «Бит-эхо» был закрыт КГБ, а New Diamond перестал существовать в связи с переездом семьи Троицкого в Москву. «Вторая волна» любительской рок-журналистики начинается через 10 лет, в 1977 г., с появлением «Рокси» в Ленинграде. Журнал был создан будущими представителями ленинградского рок-клуба: Б. Гребенщиковым, М. Науменко, Н. Васиным, Ю. Ильченко и Н. Васильевой – и стал первым в истории СССР / России субкультурным изданием, ориентированным исключительно на рок-музыку. «Рокси» представлял собой 20 машинописных страниц, соединенных канцелярскими скрепками, первые четыре номера были выпущены без обложки и титульного листа. Несмотря на кустарное оформление, в вопросах формы журнал ориентировался на профессиональную прессу. Постоянная редакция, единое оформ-

* Ганская Е.Н. Критический дискурс о русской рок-культуре в текстах советского музыкального самиздата // Litera. – М., 2019. – № 2. – С. 22–30.

ление и четкая система рубрикации сохранялись в «Рокси» до закрытия журнала в 1990 г. С момента основания издания его «целевой аудиторией» были люди, связанные с ленинградской рок-сценой, этим же объясняется и специфический язык и выбор тем. «Делать журнал всем вместе и ощущать себя единомышленниками было в кайф, поэтому самым главным в журнале стала идея чистого кайфа», – писал один из редакторов О. Решетников. Первый номер открывался эссе Б. Гребенщикова «О врубе», посвященным неспособности людей старшего поколения «врубиться», т.е. понять рок-музыку. Второй номер «Рокси» открывался инструкцией «Как вести себя на сейшне». «[В]еди себя так, как хочется. Человек зачем на сейшен ходит? Чтобы время нескучно провести, а заодно на людей посмотреть и себя показать. А потому нечего церемониться – это вам не филармония!». С 1982 г. журнал стал «официальным бюллетенем рок-клуба», открытого при посредничестве КГБ. Вероятно, самиздатовский по форме журнал так же проходил цензурные органы, как и песни музыкантов, входивших в Ленинградский рок-клуб. Врез «официальный бюллетень» впервые появился на обложке пятого номера, и под этим грифом журнал выходил до закрытия самой организации. В то время рок-музыка еще не была формально запрещена, а сами рок-музыканты не заявляли о своей контркультурной позиции, даже старались дистанцироваться от политических тем, поэтому определение «официальный» в данном случае указывало не столько на связь с властными структурами, сколько на уникальный статус издания.

Параллельно в Москве (в самоорганизованном студентами МИФИ Клубе им. Рокуэлла Кента) выходит четыре номера «Зеркала» (1981) – машинописного журнала, каждый номер которого посвящен отдельной группе: «Машина времени», «Аквариум», «Воскресенье» (два выпуска). Формально журнал не считался музыкальным, большая часть полос отдавалась под произведения молодых советских прозаиков, поэтов и драматургов; вопросы «науки от Киевской Руси до синергетики». Руководителем «рок-департамента» клуба и неформальным главой «Зеркала» был А. Троицкий. Спецификой музыкальной части журнала были материалы, посвященные отдельным группам, в которых «содержался не только “анализ творчества”, но и масса бесценной информации о группе – смена стилей, изменения состава и пр.». Вокруг такого материала А. Троицкого о группе «Машина времени» и был построен первый номер издания.

«Зеркало» первым решилось на публикацию песенных текстов полностью. Важной частью материалов «Зеркала», которые обрамляли подборки текстов, была попытка рассмотреть историю русского рока и определить его «новые» корни. На страницах издания появляется термин «бард-рок»: «[бард-рок] явление исключительно советское, суть его в объединении очень осмысленных текстов с рок-музыкой во всем ее диапазоне от “хард-рока” до классических рок-н-роллов с добавлением элементов кантри, а также романсов. Слово “бард” появилось в названии вследствие того, что именно барды всегда играли песни очень сильные в поэтическом плане, ну а то, что явление бард-рока исключительно советское... просто не свойственно западным музыкантам воспевание высокочеловеческих идеалов». Альтернативным термином для обозначения рок-музыки на русском языке стал «национальный рок», представители которого были ориентированы на «национальные проблемы»; стояли в оппозиции «к эстраде»; совмещали «западную и отечественную культурные традиции». Корни советской рок-музыки усматривались в фольклоре и народной культуре, которая противопоставлялась и «массовой», и «элитарной». Само понятие «русский рок» впервые возникло на страницах самиздата в манифесте «Обретение имени» (1986). Лидер группы «ДК» С. Жариков усматривал корни отечественной рок-музыки не в западном рок-н-ролле, а указывал на его постепенное формирование, начавшееся еще во времена церковного раскола. Основным признаком, по которому русский рок оказался родственен фольклору, был непрофессиональный характер творчества. Любительский, следовательно, неофициальный и (частично) неподконтрольный государству статус был важной частью формирования слушательской идентичности: «Основное качество фольклора есть ДИЛЕТАНТИЗМ. В странах капитализма – это хороший ремесленник, у нас – это “человек с бумажкой”. Т.е. феньки, никакого отношения к творчеству не имеющие вообще».

В журнале «Ухо» (образованном авторами «Зеркала» после того как студенческая газета была ликвидирована профкомом МИФИ) впервые в советской прессе используется и обосновывается термин «рок-поэзия». Несмотря на то что А. Троицкий говорил об особых законах и системе ценностей, согласно которым развивается «рок-поэзия», к которым «глупо подходить <...> с критериями академической литературы», сам термин указывает на несколько «возвышенный» статус рок-текста по сравнению с текстами других песенных жанров:

«Неповторимость словесной стихии рока обусловлена тем обстоятельством, что это самая массовая (а), непрофессиональная (б), не тиражируемая (в), что отличает ее от стихов в альбомах (г), поэзия из всех существовавших когда-либо».

Постановлением ЦК КПСС от 19 июля 1984 г. «О мерах по упорядочению организации деятельности вокально-инструментальных ансамблей; повышению идеально-художественного уровня их репертуара» деятельность фактически всех рок-групп страны оказалась несанкционированной. А уже 1 октября 1984 г. все дискотеки и студии звукозаписи получили еще дополнительный циркуляр – список из 68 западных и 38 советских рок-групп и исполнителей, чьи записи запрещались для исполнения и распространения. Тогда же создатели нелитованного самиздата получают «предупреждения о недопустимости» такого рода деятельности, и большинство из них закрываются. Единственной возможной концертной площадкой для рок-исполнителей осталась коммунальная кухня. Подпольные выступления были неотъемлемой частью культурной жизни СССР, важной составляющей советского андерграундного искусства. В первой половине 1980-х годов организация и / или выступление на «квартирнике» приравнивались к незаконной коммерческой деятельности, поэтому необходимо было соблюдать тишину – во многом по этой причине музыканты были вынуждены отказаться от электроинструментов в пользу более тихих акустических, «компенсируя слабость звука напряженностью мысли».

К концу 1980-х годов, времени, которое принято называть «третьей волной» самиздата, герои первых журналов уже обрели статус рок-звезд, их стали показывать по телевизору, брать у них интервью, снимать об их жизни и творчестве документальные фильмы, а самих исполнителей брать на главные роли в фильмы художественные. «С крушением стены, отделявшей рок от эстрады в концертном бизнесе, рушилась и аналогичная перегородка в сознании молодой аудитории, которая не имела подпольного опыта. <...> Одновременно разрушались все те несокрушимые снаружи и очень хрупкие изнутри конструкции, которые поддерживали внутреннюю структуру рок-движения: традиции, ритуалы, взаимное доверие и солидарность, причем на смену им утверждались нравы не “буржуазного Запада”, а отечественных высоких начальников». После падения «несокрушимых идеалов рока» самиздатовская пресса обратилась к поиску новых ге-

роев, которыми стали представители локальных сцен, а ключевым для «позднего» самиздата жанром и творческим методом оказался «миф» и в вопросе формы, и содержания. Основным принципом стал «принцип доминирования языка описания над предметом описания». Руководствуясь правилом «возможное существенное реального», авторы буквально придумывали новые группы, жанры и события. Самым известным «изобретением» стало лесбийское панк-трио «Розовые двухстволки», существовавшее исключительно на страницах самиздата, но при этом занесенное в список «запрещенных групп». К концу десятилетия издания начинают достигать четырехзначных тиражей, а помимо текстов о вымышленных и существующих группах, появляются переводы текстов от Клайва Льюиса до (автора термина «контркультура») Теодора Роззака. Эти материалы становятся «...несколько умнее и глубже, чем хотелось бы их усредненному читателю – восторженным фанам, музыкантам или просто тусовщикам».

Андерграундный статус был для авторов самиздата принципиально важным. Поэтому третий (последний) номер «Контркультуры» начинался со своеобразной посмертной записи от коллективного автора. Выпустив журнал беспрецедентно высокого качества и тиража (10 тыс. экземпляров, отпечатанных типографским методом), редакция «главного журнала рок-самиздата» самоликвидировалась. «Мы изначально “имели место быть” как сугубо андерграундное издание, как принципиальный самиздат. В результате логики внутреннего развития мы докатились до типографской формы выпуска данного номера. Дальнейшее существование на этом уровне привело бы к неизбежной спекуляции на всем, чего мы достигали в самиздатской ипостаси, к предательству своих же изначальных деклараций. Нам остается объявить метод выпуска данного номера типографским суицидом андерграундного журнала».

С. Г.

Ганская Е.Н.

**СОВЕТСКАЯ МАССОВАЯ ПЕСНЯ
КАК ФОРМА ИДЕОЛОГИИ***

*Ganskaja E.N.
Soviet mass song as a form of ideology*

Первостепенная задача советской власти «в области искусства после победы социалистической революции заключалась в том, чтобы повернуть работу художественных учреждений в сторону обслуживания культурных интересов трудящихся масс и использовать имеющиеся силы для развертывания широкой художественно-просветительной и пропагандистской деятельности». Для ее реализации в 1922 г. ЦК РКСМ был издан циркуляр, в котором подчеркивалась необходимость организованного разучивания революционных песен, которые могли бы приблизить молодежь «к пониманию задач строительства новой жизни». А 9 февраля 1923 г., согласно постановлению Совета народных комиссаров, был учрежден Комитет по контролю за зрелищами и репертуаром. С того момента «ни одно произведение не может быть допущено к публичному исполнению без разрешения Главреперткома при Главлите или его местных органов (обллитов и гублитов)». Членами Комитета контролировались любые публичные зрелища и выступления – от лекций и научных докладов до концертов и деревенских танцевальных вечеров. Был также составлен (и ежегодно переиздавался) «Репертуарный указатель», регулирующий исполнение пьес, театральных и вокально-инструментальных произведений в зависимо-

* Ганская Е.Н. Советская массовая песня как форма идеологии // Litera. – М., 2019. – № 2. – С. 251–261.

сти от степени «подготовки аудитории» и «социально-политической значимости» произведений. Дореволюционные романсы, городские и так называемые блатные песни были квалифицированы как рассчитанные «на обслуживание нэпманства и мещанства» (и потому запрещены).

В середине 1920–1930-х годов в Советском Союзе окончательно утвердились термины «(советская) массовая песня» и «эстрада», которыми охватывалось все вокально-музыкальное творчество советских композиторов и поэтов-песенников, объединенных в соответствующие союзы. Подобная перестройка «литературно-художественных организаций» покончила с «организациями и теориями, имеющими сектантскую, кастовую замкнутость, разобщенность композиторских кадров, кружковщину».

Определение «массовая песня» было предложено членами «Проколла» – производственного коллектива студентов-композиторов, выступавших за создание и развитие такого искусства, которое бы одновременно отражало советскую действительность и было понятно массовому слушателю. Как пишет И. Нестьев, до формирования «Проколла» советские композиторы «пытались изобрести некий идеальный „пролетарский стиль”, очищенный от мещанской скверны. На деле же чаще всего возникали холодные и тяжеловесные гимны, напоминавшие риторический торжественно-приподнятый стиль официально-поздравительных кантат», в то время как песни, написанные студентами-композиторами, стали первыми профессиональными работами, широко распространявшиеся в массах».

Постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) 23 апреля 1932 г. «О реструктуре литературно-художественных организаций» были расформированы Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ, куда с 1929 г. входили члены «Проколла») и Ассоциация современных музыкантов (АСМ), представители обеих организаций вошли в Союз композиторов Москвы и региональных отделений, позднее объединенные в Союз композиторов СССР. Главные задачи объединения были сформулированы так: «...способствовать созданию высоконидейных художественно-значительных произведений, утверждающих принципы социалистического реализма и развивающих лучшие традиции национальных культур СССР, содействовать творческому росту и развитию профессионального мастерства композиторов и музыкантов, участвовать в музыкально-эстетическом воспитании народа».

Тем же постановлением был учрежден Союз писателей, задача которого – написание текстов «насыщенных героической борьбой международного пролетариата, пафосом победы социализма, отражающих великую мудрость и героизм коммунистической партии». На первом съезде председатель организации М. Горький сказал: «Мир очень хорош и благодарно услышал бы голоса поэтов, если б они вместе с музыкантами попробовали создать песни новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь».

Массовая песня (позднее ставшая «советской песней») стала продуктом совместного творчества представителей двух Союзов. Развитие массовой песни протекало «на основе метода общего для всего советского музыкального творчества, метода социалистического реализма, на основе провозглашенных Коммунистической партией принципов передовой идеиности, партийности и народности искусства».

В самом термине «советская массовая песня» кроется попытка соединить идеологический (советская) и творческий, художественный (песня) аспекты, которые должны были соединиться в творчестве советских композиторов и поэтов. Такое сочетание «несло в себе некий смысл и означало не только социальную ангажированность искусства, одобряемого властями, но также и его политическую нейтральность и лояльность режиму».

Принято считать, что развитие советской массовой песни связано с завершением построения фундамента социализма; с огромным духовным подъемом всего советского народа; подъемом народного самосознания; утверждением искусства на позициях подлинной народности; ликвидацией групп и группок, мешавших объединению и сплочению сил поэтов и композиторов, тормозивших развитие подлинно народного искусства. К этим пунктам стоит добавить распространение радиовещания, рост популярности патефонов и граммофонов, а также развитие звукового кинематографа. 22 сентября 1933 г. СНК СССР было опубликовано постановление «О мерах по улучшению производства граммофонов, граммофонных пластинок и музыкальных инструментов» – таким образом был обеспечен полный государственный контроль как над выпускаемым музыкальным материалом, так и над средствами его воспроизведения. Самостоятельная печать и / или распространение пластинок и даже песенников регулировалось 185 статьей УК РСФСР и квалифицировалось как «нарушение правил, охраняющих народное здравие, общественную безопасность и порядок».

док» и предполагало исправительные работы сроком до трех месяцев или штраф в размере 300 рублей.

До конца 1920-х годов репертуар музыкального радио составляли произведения композиторов-классиков, трансляции концертов из театров и консерваторий. Тогда же признанные буржуазными опера и оперетта были заменены идеологически подходящими аналогами – комсомольской оперой и [комсомольской] опереттой. Более половины эфирного времени занимает художественное вещание – радиоспектакли, радиофильмы, музыка, массовые песни и эстрадные номера. «В те годы нужен был жизнеутверждающий марш с мужественным ритмом, нужна была „песня-плакат“, основанная не на повествовательном сюжете, а на серии патриотических лозунгов и запоминающихся выражений, не связанных напрямую между собой».

В отличие от «песен народного гнева» 1920-х годов, новые популярные композиции были направлены на воспевание (будущей) счастливой жизни. Одним из символов советской культуры 1930-х годов стали песни В. Лебедева-Кумача на музыку И. Дунаевского. «Марш веселых ребят» прозвучал в первой в истории страны музыкальной комедии «Веселые ребята» (реж. Г. Александров) в 1934 г.: «Нам песня строить и жить помогает...». В фильме песня исполняется соло, но в самом ее содержании «рекламируется» именно массовое пение, которое сопровождает либо «упорный труд», либо «борьбу» (и, как следствие, «победу»). Главная функция песни сформулирована достаточно четко: помогать строить и жить. Так же четко в тексте выражен и мобилизующий потенциал, заложенный уже в названии. Песня же «зовет и ведет», «не дает скучать», «на крыльях к победе ведет». «Когда страна быть прикажет героем, У нас героем становится любой!» Впрочем, очевиден и принудительный характер такого геройства: Родина не «спрашивает» и не «предлагает», а «приказывает».

Вплоть до 1950–1960-х годов массовая песня находилась в некотором «исследовательском авангарде»: теоретические работы были опубликованы не ранее середины 1950-х годов, а острые споры о том, достоин ли «развлекательный жанр» академического анализа в Советском Союзе, велись вплоть до 1980-х годов. Хотя тексты кажутся основным проводником социалистической идеологии, они фактически не рассматриваются в работах советских ученых. Песни, как правило, описаны в общих терминах: «весомость» содержания и правдоподобное отражение «самого важного и существенного в жизни нашего об-

щества». «Аксиомой „песня – душа народа” в принципе и заканчивается источникovedческий анализ советских песен». Музыка – как один из составных компонентов – играла более важную роль: в книгах, пособиях по проведению уроков и лекций даются списки рекомендованного к прослушиванию материала, при этом исполнитель и автор текста, как правило, не указаны, только композитор произведения. В теоретических работах также большее внимание отдается авторам музыкальной части произведения. Т. Чередниченко связывает это с тем, что множество раз пропетые и проговоренные лозунги и призывы теряют заложенные в них смыслы: «охудожествливаясь», идеология превращает себя в аналог банальных рифм шлягерного припева, – их воспринимают, не принимая всерьез, вообще не фиксируя на них внимания; они – не более чем артикуляционный довесок». Многие песни часто распространялись как безымянные. Считалось, что комсомольские песни «не носят имени автора <...> для нас они дороги как песни молодой гвардии». Песня намеренно делалась «народной». Самые известные примеры: «Каховка» (текст: М. Светлов; муз.: И. Дунаевский, 1935), «Дан приказ: ему на запад» (текст: М. Исаковский; муз.: Д. Покрасс, 1937), «Катюша» (текст: М. Исаковский; муз.: М. Блантер, 1938). «Народность» была важной частью одобряемого государством искусства. В музыке, как и в литературе, в изобразительных искусствах, это также означало ориентацию непосредственно на фольклорную стилистику, прямое цитирование музыкального фольклора или подделку под него. Так сочинялись не только марши, помогающие «строить и жить», но и советский государственный фольклор (например, былины о Сталине, русские народные сказки и восточные легенды о Ленине). «Народность» указывала на широкое распространение и популярность у слушателей, которые – предполагалось – оценивают «талантливость произведения не только потому, насколько оно отражает дух нашего народа, но и потому, насколько оно доходчиво». Хоровая форма массовой песни соответствовала соцреалистической «монументальности», дополнительно подчеркивая активно культивируемое в СССР «чувство превосходства общего над частным».

С. Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

РОКОКО. ГЕОРГИАНСКАЯ ЭПОХА В АНГЛИИ*

Rococo. The Georgian era in England

Георгианская эпоха в Англии началась в 1714 г. А в 1701 г., за 13 лет до воцарения первого Георга на английском троне, на исходе правления протестанта Вильгельма III Оранского, парламент принял «Акт о престолонаследии». Этот закон раз и навсегда устанавливал, кто может, а кому не позволено править Британией: лица, вступившие на английский трон, должны были присоединиться к англиканской церкви, и это лишало права на престол католическую мужскую линию Стюартов.

Английское рококо стало частью большого георгианского стиля, на формирование которого повлияли и Просвещение, и палладианство, и промышленная революция, и свобода коммерции, и свобода слова.

Рококо для англичан – это переход от государственного масштаба к камерному, интимному. На смену барочной пышности приходит изысканная легкость. Солидность уступает место импровизации. Строгая спланированная геометрия – асимметрии и творчеству. Пафосность – ироничной усмешке. Монархия и аристократы признают за буржуа право на существование, а также главенство парламента. Заданное происхождением благосостояние вынуждено потесниться под натиском образования, ума и амбиций. В отличие от Франции, английский XVIII век – это в большей степени Просвещение, чем Галантность.

* Рококо. Георгианская эпоха в Англии // История моды. – М., 2018. – № 62. – С. 4–47.

Когда в 1726 г. в Англию приехал Вольтер, он не уставал восхищаться небывалой для тех времен свободой слова, царившей в стране (во Франции его за «длинный язык» дважды сажали в Бастилию). В Британии появляются издания на любой вкус и кошелек: ежедневные, еженедельники, ежемесячники. Бесплатные экземпляры всегда можно почтить в кофейне. Небывалого разнообразия достигает и книгоиздание: выпускают научную литературу, популярные книги по медицине, биографии, книги о путешествиях. Выходит первый в истории словарь английского языка (автор-составитель Сэмюэль Джонсон, 1755).

Георгианская Англия XVIII в. становится родиной романа, причем внутри жанра – целая палитра разнообразных образцов. Это и реалистический роман «Робинзон Крузо» Даниеля Дефо, и сатирическая сага Джонатана Свифта о Гулливере, и сентиментально-авантюрные приключения Тристрама Шенди Лоренса Стерна, и любовно-дидактическая история Памелы Сэмюэля Ричардсона.

Британцы, в течение всего века воевавшие с французами за политическое влияние, стремились к независимости от французов во всем. Архитекторы, скульпторы, дизайнеры интерьеров и садовники создают искусство одновременно декоративное, игривое, но практическое. Природные мотивы органично сочетаются с элементами палладианства¹. Талантливые мастера на глазах превращаются в создателей стиля и хозяев собственного производства. Благо на предметы роскоши спрос растет за счет нового класса – буржуа. У англичан появляются свои гениальные мебельщики, дизайнеры по тканям, часовщики, производители посуды. Это и фаянсовый мастер Веджвуд, и мебельщик Томас Чиппендейл, и дизайнер интерьеров Уильям Кент.

Еще одно изобретение английского рококо – ландшафтные сады. Английские ландшафтные дизайнеры создавали пейзажную живопись с помощью «живых» природных объектов – кустов, деревьев и т.д., а также построек с философскими аллегориями.

Например, по парку Стоу был выпущен путеводитель с иронической расшифровкой политической и моралистической символики маршрутов и строений. Хозяин парка – виконт Кобэм, виг, масон, военачальник, изгнанный из парламента по политическим мотивам, уст-

¹ Направление, названное в честь поклонника античных канонов итальянского архитектора Андреа Палладио (1508–1580). – Прим. реф.

роил в своем поместье в пику королю революционный ландшафтный парк-сад. В этом ему помогали ведущие художники и архитекторы Уильям Кент, Джон Ванбру, Ланселот Браун. Английский парковый стиль с легкой руки виконта Кобэма распространился по всей Европе, в том числе и в России (взять хотя бы Царское Село).

В Георгианскую эпоху формируется буржуазное общество, в искусстве светское отделяется от религиозного, и повседневная жизнь обычного человека начинает привлекать интерес художников и литераторов. В 1720-е годы появляется модный жанр – так называемые *conversationpiece*. Это «кусочек беседы» (дословно с английского), или «сцены собеседования». Главные действующие лица этих «сцен» – не только аристократы, но и представители – нового – среднего класса. «Сцены собеседования» представляли собой неформальный и обязательно «постановочный» портрет группы людей (семья, друзья) в повседневной обстановке – на природе, в клубе и т.д. Люди на портретах наслаждаются общением. Одним из любимых сюжетов для «сцен собеседования» сделались чаепития. В первую очередь благодаря тому, что и сам процесс чаепития становился важной частью жизни Англии.

Чай стали привозить в Англию из Китая еще в XVII в., но именно с начала XVIII столетия его популярность растет, и чай становится обязательным атрибутом аристократического образа жизни. Со временем чаепитием по-английски увлекаются аристократы других стран, и в первую очередь законодатели моды рококо – французы. Но их «английские» чаепития устраиваются с грандиозным размахом – в духе версальских традиций. Между тем мода на чай движется не только «вширь», к соседям, но и вниз по социальной лестнице. И вскоре чай становится знаковым напитком всего английского общества – от королевской семьи до беднейших слоев населения. Хотя знаменитый *five o'clock* (или, иначе, *afternoon*) tea (послеобеденный чай) войдет в привычку только в середине XIX в.

Картинами на тему семейного чаепития «отметился» едва ли не каждый художник эпохи рококо. Прежде всего основоположник бытового жанра – Уильям Хогарт, а также Филипп Мерсье, Артур Дэвис, Иосиф ванн Акен (работавший в Англии фландрец), Ричард Коллинз, Гэвин Гамильтон и др.

В XVIII в. Англию охватила «клубная лихорадка». Лондонцы (а также жители других крупных городов) объединялись в клубы по интересам, которые были весьма разнообразны. Принципиальной осо-

бенностью большинства клубов эпохи было то, что они объединяли людей с общими интересами, независимо от их социального статуса – и знать и буржуа. Началась клубная лихорадка с кофеен, где собирались, чтобы обсудить политику и сплетни, приятно провести время, почитать газеты. В клубах заводили и поддерживали полезные знакомства. В 1770 г. англичане, жившие в Санкт-Петербурге, открыли клуб для столичной аристократии, а вскоре клубное движение охватило российское дворянство.

XVIII век в Англии – Эпоха Театра. Повсюду строились здания для представлений – в залах иногда помещалось несколько тысяч (!) человек. Лондонские театры Друри-Лейн, Ковент-Гарден, Хэймаркет процветали. Появились и первые «суперзвезды» – Дэвид Гаррик и Сара Сиддонс. Писалось множество пьес, в том числе на злободневные темы. Играли Филдинга, ставили «Гулливера».

Надо сказать, что и в XVIII в. основу английского репертуара составляли пьесы Шекспира. Однако их перерабатывали под вкусы публики, например в finale «Короля Лира» Корделия и ее отец... выжили. Актёр Дэвид Гаррик переписал «Ромео и Джульетту» так, что влюбленные перед смертью успели поговорить друг с другом. Но несмотря на эти вольности, Шекспира начинают воспринимать как национальный символ и к его 200-летию в 1769 г. строят восьмиугольный павильон в его родном городе – Стратфорде-на-Эйвоне, чтобы сыграть марафон его пьес.

Э. Ж.

Кутищев А.В.

**«ГАЛАНТНАЯ ВОИНСТВЕННОСТЬ»
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО***

*Kutishchev A.V.
«Gallant militancy» of the western european baroque*

Культура барокко, утвердившаяся в Западной Европе в эпоху Позднего Возрождения, отражала сложные культурно-цивилизационные процессы, происходящие в европейском обществе в XVI–XVII вв. Одним из ее исходных постулатов было отрицание естественности как характеристики существования человека. Естественность определялась как дикость, вульгарность и сумасбродство, что подкреплялось солидным философским обоснованием: по мнению Дж. Гоббса, естественное состояние человека – это анархия, хаос и война всех против всех.

Протест против всего естественного порождал преклонение перед неестественными формами и проявлениями. Не только культура и искусство, но и стиль поведения, мода, образ мысли – все выражалось в гротесковой, вычурной, экспрессивной манере. Европейское дворянство становится горячим ревнителем галантного стиля и изящных манер. Одним из законодателей моды был сам Людовик XIV, личность которого стала олицетворением эпохи.

*Кутищев А.В. «Галантная воинственность» западноевропейского барокко. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/galantnaya-voinstvennost-zapadnoe-vropeyskogo-barokko>

Вместе с дворянством салонная культура проникает и в военную сферу, утверждая там утонченность и манерность французского двора. Например, брат короля, герцог Орлеанский, появлялся на поле брани напудренным, надущенным, наrumяненным, с подведенными глазами, в облаке лент, кружев, в сиянии бриллиантов. Даже в бою он не надевал шляпу из опасения помять локоны пышного парика. Подобному поведению следовали и офицеры гарнизонного полка, посвящая практически все утро своему внешнему виду.

Стремление к роскоши, ее навязчивая демонстрация становятся неотъемлемым атрибутом армейской жизни. Изобилие яств, пышность туалетов, многочисленная прислуга, искусство поваров, богатство посуды, фарфор, хрусталь – все это не вязалось с трудностями полевой жизни и военного похода, но становилось важным сословно-статусным критерием. Одно из главных достоинств полковника заключалось в умении содержать роскошный стол – это было главным, за что его ценили командование и сослуживцы.

Целые состояния тратились, чтобы не уронить себя перед королем, выделиться, перещеголять соседей. Иногда казалось, что война для дворянства – лишь повод продемонстрировать галантность манер и щедрость. Стремление к роскоши и обостренное честолюбие порой многих заставляли забыть, что они на войне. Но в основном напускная женоподобность не снижала боевых качеств европейского офицера. Войны эпохи барокко знали и настоящую отвагу, и стойкость, и верность долгу.

Изнеженный и жеманный дворянин бравирует презрением к опасности. Манерное позерство граничит с настоящим героизмом. Залитые кровью, заваленные трупами поля, умирающие раненые, кровь и страдания – эти ужасные картины не просто не гармонировали, но резко контрастировали с культурой галантности, утонченности и комфорта. В такие моменты страдающие нуждались в христианском милосердии, в простом сострадании, в человечности. Но сквозь пелену крови и страдания проступала все та же бравада, позерство и манерное кривлянье.

Эта противоречивость в конце концов трансформировалась в оторванные от реальности ментально-нравственные образы. Противоестественность и иллюзорность почти завуалировали ужасные реалии. Образы войны в европейской культуре все реже стали ассоциироваться с разоренными городами, сожженными селами, с грабежами и на-

силиями, разрухой и страданиями людей. Общественность, почти убежденная в относительной безвредности войны, стала относиться к ней более снисходительно и терпимо. В барочной рефлексии войны – не бедствие и не катастрофа, война – это обыденность европейской цивилизации. Войны развязываются с поразительной легкостью и непринужденностью, под самым пустяковым предлогом. Вычурная галантность культивировала войны, придавая эпохе специфические черты.

Барочная война «в кружевах» становится прибыльным делом. Ее романтический ореол привлекает в армию толпы дворянской молодежи, для которой война – это своеобразное развлечение, пусть и сопряженное с риском для жизни. Опасность приятно будоражит дворянскую кровь между наскучившими балами, маскарадами и карточными партиями. Во Франции на рубеже XVII–XVIII вв. в армии служило от трети до половины всей дворянской молодежи.

То, что всегда отталкивало изнеженных аристократов от войны: неустроенность походной жизни, недостаток продуктов, холод, дожди, грязь полевых лагерей – все реже сопутствует европейским армиям. Войско максимально ограждено от неудобств и лишений. Боевые действия ведутся только в теплое время года, армии выводятся в поле в конце мая и завершают боевые действия в конце октября.

В отношении к противнику не было не только ненависти, но и просто враждебности. Корпоративная солидарность офицерского корпуса была неизмеримо выше только зарождавшейся национальной идеи. Аристократия представляла собой космополитичный общеевропейский социальный слой, верный кодексу рыцарской чести. Часто близкие родственники воевали по разные стороны линии фронта, и война никоим образом не посягала на родственные и сословные узы.

Военные манеры и правила, навеянные культурой барокко, сохранились вплоть до Великой французской революции. Крах феодального строя прежде всего отразился на военной сфере, где дворянство окончательно утратило свою монополию и привилегированные позиции. Изменился и характер войн, их военно-практическая реальность и ментально-этическая образность.

Однако культурные традиции не исчезают бесследно, они находят свое продолжение в делах и поступках грядущих поколений, возрождаясь в новых смыслах и формах. Так, отблески «салонной», «легко-мысленной» воинственности прошлого всегда присутствовали в современном европейском сознании и в эпоху его зарождения, и в эпоху

его зрелости. Речь идет о некотором тяготении к военно-силовым методам европейского общества XIX–XX вв., о легковесности принятия военных решений, о слабости нравственного иммунитета к милитаризму, об относительно низком ментальном пороге соскальзывания к войне. «Атлантическая» воинственность доказала свою жизнеспособность и неискоренимость, пережив даже апокалипсис мировых войн.

Между тем европейская воинственность резко контрастировала с русским культурным кодом, с природным отвращением русского простонародья к войне, что неоднократно отмечалось иностранцами, посещавшими Россию. Салонная отвага, показная бравада и гротесковая декоративность отторгались не только русской культурной традицией, но и самой природой восточной войны. Если на Западе война была делом благородного рафинированного дворянства, то на Востоке – тяжким мужицким трудом «служилых людей». Нравы и стиль европейского дворянства были чужды помещику-земледельцу. Ментальная атмосфера русских армий была иной, представляла собой симбиоз высоких духовных добродетелей и холопской покорности, со своеобразным понятием воинского долга и полным неприятием честолюбия.

Эпоха барокко явилась очередным историческим этапом, продолжившим сложный и многовековой культурный процесс расхождения Западной Европы и России. Своеобразие в восприятии войн и военного дела XVII–XVIII вв. можно рассматривать как заметный штрих в многообразной палитре самобытных, часто соперничающих и противостоящих друг другу культур.

Фетисова Т.А.

Лебина Н.

ИНТИМ: СЕКСУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ЭПОХИ СОЦИАЛИЗМА: РЕГЛАМЕНТАЦИЯ СФЕРЫ ПРИВАТНОСТИ*

Lebina N.
**Sex: Sexual practices of the era of socialism:
regulation of the sphere of privacy**

Слово «интим» выбрано автором в качестве «опорного вербально-го знака» размышлений о специфике сексуальной жизни советских горожан.

После 1917 г. «половой вопрос» на целое десятилетие стал предметом публичных дискуссий. Тут существовали три основных подхода.

1. Традиционный. Идеальной моделью считается моногамный брак, осуждаются до- и внебрачные половые отношения, abortionы и гомосексуальные контакты; контрацепция игнорируется, сексуальность понимается как чисто мужская привилегия.

2. Либертарианский. Эротические устремления признаются и за женщиной, и за мужчиной, популярны идеи модифицированных брачных союзов и семьи, любовь мыслится как свободный инстинкт (Эрос), не мешающий социальному общению.

*Лебина Н. Интим: Сексуальные практики эпохи социализма: регламентация сферы приватности // Лебина Н. Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917–1991. – М.: Новое лит. обозрение, 2019. – С. 171–188.

3. Революционно-аскетический. Предполагается жесткий контроль общества над сексуальными практиками. Все личное, и прежде всего сексуальное, рассматривается как помеха коллективистскому и революционному.

«В реальных сексуальных практиках городского населения соседствовали революционная свобода и революционное ханжество» (с. 173).

С середины 1930-х годов в государственной политике и идеологии совершается поворот к патриархальным взглядам на интимную жизнь, включая уголовное преследование гомосексуализма и почти полный запрет абортов в 1936 г. Этот запрет был отменен в 1955 г., а с 1962 г. аборт снова, как и в 20-е годы, стал бесплатным. Арсенал средств предохранения заметно расширился. В 1971 г. было разрешено применение гормональных контрацептивов, хотя и в сугубо лечебных целях.

По опросам, в конце 60-х годов добрачные половые отношения одобряли не только 62% молодых мужчин, но и 55% молодых женщин (с. 186). В «оттепельной» литературе и кинематографе уже без осуждения говорилось о внебрачных половых отношениях; вместе с тем официально по-прежнему проповедовалась идея о девичьей чести как главном достоинстве женщины.

О культуре интимной жизни стали писать в популярной литературе. Тем не менее книг по сексологии долгое время не было, и соответствующие сведения нередко черпались из художественной литературы.

Параллельно с государственной программой расселения коммуналок («хрущевки») «на бытовом уровне формировалось стремление к обособлению, к сокрытию личной жизни. Тогда-то и распространилось в языковом поле понятие “интим”. Его использование для обозначения ситуаций повседневности – явное свидетельство изменения представлений о соотношении публичного и приватного пространства» (с. 187).

Стремление к интимизации пространства во многом было связано с сексуальными практиками. Частная жизнь была гораздо разнообразнее, чем ее модели, конструируемые властью. К началу 1970-х годов в советском языковом пространстве, наряду со словом «интим», уже существовали производные от понятия «секс»: «секс-бомба», «секс-фильм» (связанные с западной индустрией развлечений), а также сексолог, сексологический, сексопатолог и т.д. «Вербализация явлений, связанных с половыми отношениями, – заключает автор, – свидетель-

ствовала о наличии в советской действительности признаков “великой сексуальной революции”, развернувшейся в мире на рубеже 1950–1960-х годов» (с. 188).

Этот вывод, однако, недостаточно подкреплен фактическим материалом. Обращение к Национальному корпусу русского языка показывает, что слово «интим», во-первых, вошло в обиход не в 60-е, а лишь в 70-е годы, однако и тогда оставалось сравнительно редким, а значение его – весьма размытым. По-настоящему популярным оно стало лишь в 1990-е годы как эвфемизм, «приличное» обозначение половых отношений.

Что же касается слова «секс», то оно действительно вошло в русский советский язык в начале 60-х годов. Однако вплоть до начала перестройки оно (за вычетом нескольких произведений художественной литературы) применялось исключительно к западному обществу и культуре, причем в негативном контексте – в одном ряду с «насилием», «развратом» и «порнографией». Именно этим объясняется знаменитая реплика участницы телемоста Ленинград – Бостон 17 июля 1986 г.: «Секса у нас нет. Мы категорически против этого».

Те же коннотации связывались со словом «секс» у постсоветских политиков, сформировавшихся в советской культуре, например: «Общество должно само отвергать все, что связано сексом, насилием и прочими извращениями» (Владимир Путин на встрече с творческой интеллигенцией Иркутска 18 февраля 2000 г.).

Душенко К.В.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ
научный журнал
2019 № 4 (91)

**Адрес редакции и издания: 117997, г. Москва,
Нахимовский проспект 51/21
ИНИОН РАН
Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаева
Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 30/XI – 2019 г. Формат 60 x84/16
Бум. Офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. 14,75 л. Уч.-изд. 11,5 л.
Тираж 350 экз. (1 – 100 – 1-й завод). Заказ № 127
Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

**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, литер У