

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ  
ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ  
НАУКАМ



Культурология

Дайджест

З (54)  
2010

МОСКВА  
2010

УДК 008  
ББК 71.0  
К 90

ИНИОН РАН  
**Центр гуманитарных научно-информационных  
исследований**

Отдел культурологии  
Серия «*Теория и история культуры*»

Редакционный совет серии:  
*Л.В. Скворцов* – доктор философских наук,  
председатель, *И.Л. Галинская* – доктор филологи-  
ческих наук, зам. председателя,  
*Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук, *С.Я. Левит* –  
кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* –  
кандидат философских наук

Редакционная коллегия:  
*И.Л. Галинская* – доктор филологических наук,  
главный редактор,  
*Э.Н. Жук* – зам. главного редактора,  
*С.Я. Левит* – кандидат философских наук,  
*Т.Н. Гончарова, Т.В. Никитина*

Редактор-составитель выпуска –  
доктор филологических наук *И.Л. Галинская*

Ответственный за выпуск –  
*Т.Н. Гончарова*

К 90      **Культурология:** Дайджест / РАН. ИНИОН.  
Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2010. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред. и др.). – 2010. – № 3 (54); Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 214 с.

Содержание издания определяют разнообразные мате-  
риалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

УДК 008

ББК 71.0

ISSN 2073-5588

© ИНИОН РАН, 2010

---

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

«Нет истины, где нет любви».....	7
<b>С.А. ГУДИМОВА.</b> Маскарад рококо.....	10
<b>Е.В. ГАЛУЗИНА.</b> Культурные и духовно-нравственные аспекты в публицистике М.О. Меньшикова.....	16
<b>СЕРГЕЙ АРМЕЙСКОВ.</b> Образ Африки и афроамериканская культурная идентичность.....	25

### **ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ**

<b>Е.В. ГАЛУЗИНА.</b> Антизападничество во взглядах К.Н. Леонтьева на развитие культуры.....	32
<b>О.В. ЛЕТОВ.</b> От постпозитивизма к постмодернизму.....	40
<b>Г.В. ХЛЕБНИКОВ.</b> Идеи философской мистики в рефлексии постмодернизма.....	58

### **СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ**

<b>Л.Б. ВОЛЫНСКАЯ.</b> О смысле жизни в преклонном возрасте.....	69
--	----

### **ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

<b>А.И. ШМАИНА-ВЕЛИКАНОВА.</b> Женский аспект Книги Руфф и феминистская критика.....	72
<b>О.Б. ДУБОВА.</b> Становление академической школы в западноевропейской культуре.....	84

<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> Образ Георгия Победоносца в культуре России.....	87
Русские сезоны: К 100-летию антрепризы С.П.Дягилева.....	91
<b>Я.В. СОЛДАТКИНА.</b> Национальное миросознание «сталинской эпохи»: Советская культура и русская эпическая проза.....	98
<b>А.А. ЛЕБЕДЕВ.</b> Лондон – столица искусства?.....	101

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<b>В.А. ЗАЙЦЕВ.</b> О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века.....	104
<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> Роман Дэна Брауна «Утраченный символ».....	106
<b>ВОЙЦЕХ КАРИНСКИЙ.</b> Свет Павла Муратова.....	111
<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> «Лаура и ее оригинал» Владимира Набокова.....	113
<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> Роман «Код да Винчи»: А был ли plagiarism?.....	119

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<b>АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ.</b> Афористическое.....	131
Айседора Дункан.....	142
<b>МАРТА ЗАМБЖИЦКАЯ.</b> Новая русская драматургия на польских сценах.....	146

### **РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ**

<b>Р. МНИХ.</b> Дмитрий Чижевский и актуальность его наследия.....	152
--	-----

---

## **КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Сага о вагантах – средневековых певцах-сказителях.....	154
<b>В.В. ДУБОВИК.</b> Искусство письма и азбуки-прописи XVII века.....	158
Рафаэль Санти.....	160

## **ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ**

<b>АНАТОЛИЙ ИВАНОВ.</b> Ритмы космического сердца.....	163
--	-----

## **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

<b>И.Л. ГАЛИНСКАЯ.</b> Киевский музей Михаила Булгакова...	167
--	-----

## **ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ**

Редьярд Киплинг.....	170
<b>ЛЕВ БРУНИ.</b> Половека без писателя века.....	174
Памяти Джерома Дэвида Сэлинджера.....	176

## **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ**

Дизайн костюма в современных исторических условиях.....	179
---	-----

## **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА**

<b>Е. ДОБРЕНКО.</b> Раешный коммунизм: Поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма.....	182
<b>О.В. ПОНУКАЛИНА.</b> «Туризмомания» на досуге: Приемы социального конструирования.....	187
<b>А.А. НОВИКОВА.</b> Архетипические герои на ТВ.....	190
<b>ЕЛЕНА МУХАМЕДШИНА.</b> Бои плагиаторов.....	194
Мнения относительно сериала «Школа».....	196
<b>ЭЛЬЖБЕТА САВИЦКАЯ.</b> Культурная хроника.....	198

**ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ**

<b>Н.Ф. АЛЕФИРЕНКО.</b> Лингвокультурология как научная и учебная дисциплина.....	200
<b>А.Т. ХРОЛЕНКО.</b> Основы лингвокультурологии.....	202
<b>Г.Ф. ГАВРИЛОВА, Л.В. ГРИЧЕНКО.</b> Русские пословицы с семантикой побуждения в лингвокультурологическом аспекте.....	206
<b>И.И. ЧЕСНОКОВ.</b> Месть как эмоциональный поведенческий концепт (опыт когнитивно-коммуникативного описания в контексте русской лингвокультуры).....	208

---

## ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

### «НЕТ ИСТИНЫ, ГДЕ НЕТ ЛЮБВИ»\*

Реферируемый материал представляет собой интервью, данное главному редактору журнала «Человек без границ» Ольге Наумовой известным ученым-пушкиноведом Валентином Непомнящим.

В основе его размышлений – тревога о современном состоянии русской культуры, ее будущем. Отвечая на вопрос, насколько актуален, нужен Пушкин сегодня, Непомнящий утверждает: это ключевой вопрос о судьбах культуры в современной России и в первую очередь гуманитарной культуры. Если так называемая реформа образования, которая сейчас предпринята, будет продолжаться, то есть если русская литература будет изъята из общеобразовательных предметов и от ее изучения будет оторвано изучение русского языка, то язык через некоторое время будет изуродован окончательно. Причина такого положения, видимо, по мнению В. Непомнящего, кроется в том, что во всем мире цивилизация подавляет культуру.

Есть разные понимания цивилизации и культуры. «Цивилизация – это сфера создания удобств для человека, а культура – это сфера возделывания самого себя. То есть цивилизация – это делать лучше *себе*, а культура – это делать лучше *себя*» (с. 20).

Сейчас культура в этом смысле не просто уходит, а подавляется и вытесняется самым активным образом. Это делается не сти-

---

\*Непомнящий В. «Нет истины, где нет любви» / Интервью О. Наумовой // Человек без границ. – М., 2009. – № 10. – С. 20–25.

---

хийно, не какими-то там отсталыми слоями народа... Это делается сверху, и совершенно сознательно!

Сейчас вопрос истины – это как Карамзин в «Истории государства российского» говорит: «Все думали не об истине, но единственно о пользе». С горечью говорит. И вот сейчас нас так заставляют думать. Если так будет продолжаться, то Пушкин останется в нафталине лежать в сундуках, и потом уже и бабушки не будут знать его, а потом и прабабушки, и уже будут знать совершенно другое. И читать будут только женские романы и детективы или в Интернете. И место *слова* прочно и навсегда займет *картинка*, а это деградация – когда слово заменяется картинкой.

Это все к вопросу о Пушкине. Потому что он центр нашей культуры. Герцен в свое время заметил, что на реформы Петра России ответила явлением Пушкина. До Петра русская литература развивалась в готовом идеологическом коридоре, истины все были спущены сверху, вся догматика, всё всем было ясно – это воля Божья... Писателям оставалось только иллюстрировать, воплощать в слове, в сюжетах эту истину, сверху спущенную и заранее известную. А Пушкин открыл период свободного поиска истины. В поисках себя через «Руслана и Людмилу», через «Кавказского пленника»... наконец, через «Онегина» он пришел к пониманию проблемы человека: что человек – это действительно образ и подобие Божие, но которое не выполняет своё предназначение. А когда человек не выполняет своё предназначение, не понимает его, тогда судьба онегинская его ждет как минимум.

Пушкин открыл путь к свободному поиску истины. Это всегда чревато опасностями, потерями, но одно дело, когда человеку спущена готовая истина, которую он обязан принять, а другое дело – когда он ее обрел в мучительных поисках, и она стала *его* истиной. Пушкин сделал русскую литературу *искательницей истины*, защитницей и проповедницей этой в общем-то христианской истины, хотя она не всегда выглядит формально так, как в православии. В. Непомнящий считает, что говорить «Пушкин – православный поэт» – нельзя. Православный поэт – Фёдор Глинка, православный поэт – Алексей Хомяков и еще ряд других. «Но Пушкин – не православный поэт, а поэт православного народа» (с. 24).

Из Пушкина выросла великая, удивительная, святая, по словам Томаса Манна, литература и вот теперь эту литературу хотят

упразднить. Она не нужна. Выведение литературы из ЕГЭ и упразднение сочинений способствует тому, что выпускники школ могут руководствоваться только тем, что им сейчас внушается – pragmatическими целями: где мне будет выгоднее, лучше, спокойнее, удобнее и т.д.

В заключение интервью В. Непомнящий касается такой темы, как восприятие творчества Пушкина за рубежом. В связи с этим он отмечает такую особенность пушкинской поэзии, как ее непереводимость на иностранные языки. «Практически каждое из совершенных стихотворений Пушкина (у него практически все совершенные, есть разные, но в целом это все-таки невероятное совершенство, по своей природе непонятное) – непереводимо» (с. 25).

В нерусскоязычном культурном мире Пушкина уважают, испытывают к нему пietет, потому что он считается у русских главой литературы, давшей нам Толстого, Достоевского и Чехова. И всё. Они его не слышат и не могут услышать – для этого его надо перевести, а перевести абсолютно невозможно. А те, кто русский знает, кто знает и любит Россию, начинают в нем что-то понимать. И надо знать и любить Россию для того, чтобы понять, что такое Пушкин. А это очень интересная ситуация: надо знать и любить, чтобы понять. «Нет истины, где нет любви», – сказал Пушкин.

Э.Ж.

---

*С.А. Гудимова*

## **МАСКАРАД РОКОКО**

*Аннотация.* В статье рассматривается эстетика и поэтика стиля рококо.

*Ключевые слова:* рококо, орнаментальность, Ватто.

*Annotation.* The article is about the aesthetics and poetics of the Rococo style.

*Keywords:* Rococo, ornamentation, Watteau.

Рококо (франц. *rococo*, от *rocaille* – орнаментальный мотив, буквально осколки камней, раковины для отделки построек) – одно из направлений в искусстве XVIII в., сформировавшееся во французских аристократических салонах. Искусство рококо – это по преимуществу искусство прикладных форм, в первую очередь оно связано с ансамблем интерьера. Сюда включаются мебель, фарфор, ткани, столовая посуда, бронза, множество безделушек, а также живопись и скульптура. Одной из особенностей стиля была метаморфоза (или иллюзия метаморфозы) предметов и материалов как в прикладном искусстве, так и в живописи, графике и скульптуре.

Ведущим декоративным моментом в создании каждой вещи становится рокайльный орнамент, в основе которого лежит арабеска. Ее основными мотивами, разработанными в творчестве художников-орнаменталистов, стали стилизованные органические формы раковины, морской волны и пены, растений. Повсюду используется один и тот же художественный язык – в мебели сложных криволинейных очертаний, фарфоровой пластике, часах, бра, табакерках и т.п. На первый взгляд, функциональное назначение и применение предметов непонятны, они производят впечатление

чисто декоративных элементов. Живопись, графика и скульптура рококо также обретают особые свойства в рамках данного стиля. Преображается не только сам материал, но и фактура предмета. Вся природа в живописи и графике творится заново, но уже в искусственном виде. Наоборот, в скульптуре мифологические персонажи обретают облик реально существующих людей.

Мода рококо с помощью корсета и фижм уподобляет человеческое тело очертаниям рокайльной арабески. Различные метаморфозы воплощены и в пластике движений, и в бытовом поведении, например в обеденных церемониях.

Вся эфемерность и фантастичность рококо требует для его восприятия силы воображения. Так, интерьер салона рококо становится сценическим пространством. По закону театра вещь на сцене приобретает те свойства, которые требуются для спектакля. Весь набор стилистических приемов рококо направлен на создание иллюзии пребывания в ином, фантастическом пространстве, и это определяло стиль жизни, характер поведения, материальную и духовную среду. Именно тотальная театрализация эпохи родила иллюзию метаморфозы всего предметного мира рококо, явившейся одной из главных особенностей художественной системы стиля (3).

В светском мире рококо грани между реальным и искусственным были настолько неуловимы, а отношения между искусством и жизнью так непосредственны и гармоничны, что можно даже говорить об определенной мифической отрешенности рокайльного мироощущения аристократических салонов того времени. Рококо принято считать искусством об искусстве. Но рококо было не только искусством элитарным, а образом жизни французской аристократии. Ведь искусство в искусственной среде не только созерцается, а вполне реально проживается.

Антуану Ватто (1684–1721) – создателю галантного жанра, интимной живописи настроения, тонких душевных переживаний и чувств, несомненно, принадлежит роль ведущего мифотворца рокайльного образа жизни, этой милой фантазии о жизни-игре, жизни-театре, жизни-сне и об искусстве – воплощении этого сна. Ватто удалось воплотить образ мимолетного, утонченно галантного поэтического мига, меланхолически сладостного интимного чувства, ностальгического ощущения уходящего невозвратно времени.

Любимой аллегорией рококо стала картина Ватто «Отплытие на остров Киферу» (1717, Париж, Лувр). Кифера – мифический остров, остров богини любви Венеры, вожделенный рай всех влюбленных. Здесь царит вечный праздник. Мужчины там внимательны и галантны, женщины – прекрасны и нежны. Именно эта картина, ставшая символом особого мировидения действительности, принесла художнику светское и академическое признание. Он был принят в Академию художеств как живописец галантных празднеств. Такого жанра до Ватто Академия не рассматривала.

Ватто создал мир, которого не было, но в который верили те, кто старался видеть себя в его персонажах. Они верили в реальность сотворенного художником пленительного мифа (4).

Шарль Бодлер в своей краткой «энциклопедии живописи» – стихотворении «Маяки» – очень точно написал о Ватто и мироощущении рококо (приведем этот отрывок в двух переводах):

*Ватто, – вихрь легких душ, в забвенье карнавальном  
Блуждающих, горя, как мотыльковый рой, –  
Зал свежесть светлая, – блеск люстр, –  
в круженье бальном  
Мир, околдованный порхающей игрой!..*

(Перевод В. Иванова)

*Невозвратный мираж пасторального рая,  
Карнавал, где разумий не знает никто,  
Где сердца, словно бабочки, выются, сгорая, –  
В блеск безумного бала влюбленный Ватто.*

(Перевод В. Левика)

Л. Тик в статье «Картины Ватто», которую он включил в сборник В.-Г. Вакенродера «Фантазии об искусстве», пишет: «Часто я слышу, как почитатели великих мастеров говорят об этом художнике с известным пренебрежением, и всякий раз это причиняет мне боль, ибо я нередко до глубины души наслаждался его картинами. Признаю, что вокруг этих творений веселой души нет сияния святости и величия, что из этой легкой танцевальной музыки, написанной красками, не говорит восторг и стремление к небесам. Но никогда не мог я быть столь суров, чтобы отвернуться от прелестнейшего в нашем обыденном существовании, не чувствовать того, что создает очарование в жизни тысяч и тысяч смертных [...] Разве не дозволено художнику воспринимать и представлять облагоро-

женными обычные удовольствия, веселые часы простых чувственных радостей, изящные, легкие фигуры? – Ведь человеческий дух удивительно богат, он без напряжения охватывает своими объятиями противоположные предметы, самое разделенное часто бывает не так далеко друг от друга, как кажется нам с первого взгляда.

Тогда, любезный читатель, когда проникнут в тебя земные звуки, когда танцевальная музыка окрылит твои ноги и ты, непривычно улыбаясь, внутренне последуешь за ней, и она приведет тебя в страну, полную воздушных образов, и ты почувствуешь себя там у себя дома, и в твою память возвратятся все весело прожитые мгновения, – тогда иди смотреть картины Ватто» (1, с. 142–143).

Рококо в музыке особенно ярко проявилось в творчестве знаменитых французских клавесинистов Луи Клода Дакена<sup>1</sup>, Франсуа Куперена и Жана Филиппа Рамо. Для их сочинений характерна камерность и миниатюрность форм, господство хрупких, грациозно-кокетливых образов. Господствовал гомофонный склад, элементы полифонии применялись очень скромно. Композиторы рококо отходят от монументальных форм барокко.

Преодолевая формы старинной танцевальной сюиты, Ф. Куперен обратился к свободному циклу, строящемуся по признаку разнообразия, подобия и контраста миниатюр. В сюитах, используя приемы театрализации, композитор создает замкнутые циклы. Например, пятичастный цикл из сюиты «Карнавал великой и старинной скоморошины», воспроизводящий маскарадное шествие представителей музыкальных цехов, остроумно высмеивает отжившие цеховые формы городского музыкального быта. Цикл из сюиты № 13 «Французские безумства, или Маски домино» – вариации на тему менуэта: «Девичество», «Стыдливость», «Желание», «Верность» и т.п.

Куперен создает музыкальную галерею портретов женщин – «Грациозная», «Кокетливая», «Нежная», «Наивная», «Трудолюбивая», «Скорбная», «Страстная»; родных и друзей; национальных типов – «Флорентийка», «Испанка» и т.д. В клавирных миниатюрах музыкант стремится запечатлеть характеры и темпераменты людей (горячность, мрачность, преданность и т.п.), создает картины деревенской жизни («Вязальщицы», «Жницы», «Сборщицы ви-

---

<sup>1</sup> Пьеса Дакена «Кукушка» до сих пор сохранилась в репертуаре пианистов. – *Прим. авт.*

нограда») и зарисовки природы («Тростники», «Бабочки», «Пчелы»). Пьесы Куперена не носят программного характера, их названия, как писал сам композитор, «соответствуют идеям» сочинения.

В рамках миниатюры Куперен создал удивительно глубокие и выразительные образы. Композитор и сам отмечал, что сумел «вдохнуть жизнь в клавесин».

Музыка рококо камерна, глубоко интимна. Это мир нежных утонченных или склерозных образов буколического, галантного, салонного характера. Сочинения рококо отличает прихотливая изысканность линий, дробность рисунка и широкое развитие орнаментально-декоративного начала.

Интимность, прихотливость форм, декоративность свойственна и литературе рококо. У этого направления не было четкой теоретической концепции, однако можно с определенностью говорить о чертах стиля в произведениях разных жанров. Салоны первой половины XVIII в., где формировался стиль рококо, значительно отличались от прециозных кружков предыдущего столетия. Они стали интимнее и внешне оппозиционнее по отношению к официальным вкусам. В этом они были наследниками дворянского либертинаажа, подменившего борьбу с абсолютизмом воинствующим позерством и цинизмом. Однако в жарких спорах, которые велись в салонах, часто затрагивались серьезные вопросы, и именно в салонах начала формироваться идеология просветительства. В литературе рококо, особенно в ее малых формах – галантных поэтических миниатюрах, – постоянно звучали оппозиционные мотивы, нередко откровенно атеистические и антифеодальные.

К живому и острому «языку рококо» часто обращались и просветители: Монтескье («Книдский храм»), Вольтер («Орлеанская девственница» и лирика малых форм), Дидро («Нескромные сокровища»). Но их произведения лишены легкости и изящества созданий рококо. Их маски становятся рупорами идей, их маски часто используются лишь для насмешек, жестких и беспощадных.

У истоков поэзии рококо стоят два поэта, чьи творческие принципы сложились еще в предыдущем столетии, Гийом-Амфри де Шолье (1639–1720) и Шарль-Огюст Лафар (1644–1712). Они писали в основном небольшие дружеские послания, в меру иронические, в меру гривуазные, прославляющие сельское уединение, любовь и вино. Поэты призывают наслаждаться мгновениями быстротечной

жизни. В этой «поэзии мимолетностей» жизнь предстает как пастораль в духе знаменитой картины Ватто «Отплытие на остров Киферу», как нескончаемое, веселое празднество, галантный маскарад. Через изысканные иносказания и перифразы поэтов рококо постоянно проходит тема чувства и разума. Ориентируясь на поэзию Античности и раннего Возрождения, Шолье и поэты его круга отыскивали в ней мотивы чувственной любви, наслаждений, приятного безделья. Особенно популярны были Анакреонт, Тибулл, Овидий (как автор «Любовных аллегорий» и «Науки любви»).

Конечно, воплощение мимолетных ощущений, наслаждения не столько острого, сколько утонченного требовало новой поэтики, новых литературных жанров и форм. Складываются принципы поэзии малых форм с ее излюбленными жанрами – мадrigалом, эпиграммой, экспромтом, которые требовали лаконичности и изящества (2).

Грациозно-шаловливый стиль рококо отразился и в прозе малых форм – повести, новелле, сказке, нередко выдержаных в «восточном» духе. Обращение к Востоку не было случайным. Восточная «нега», блаженное сладострастие лени, роскошь, особая чувственность находили живой отклик у писателей рококо. Изображение Востока сочеталось с элементами чудесного, волшебного. Персонажами сказок становились китайские принцессы и султаны, феи и гномы. Восток, как и остров богини любви Венеры, стал метафорой мира грез, царства упоительной мечты.

### **Список литературы**

1. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – 263 с.
2. Михайлов А.В. Французская литература в первой половине XVIII в. // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1988. – Т. 5. – С. 90–96.
3. Пантыкин А.С. О некоторых особенностях формирования стиля рококо // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. – М., 2000. – С. 67–68.
4. Скоринов С.Н. Рокайльный миф, или Путешествие на «Остров Киферу» // Скоринов С.Н. Миф и мифотворчество в западноевропейской художественной культуре XVII–XVIII веков. – Хабаровск; Комсомольск-на-Амуре, 1998. – С. 58–65.

---

*E.B. Галузина*

**КУЛЬТУРНЫЕ И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ  
АСПЕКТЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ  
М.О. МЕНЬШИКОВА**

*Аннотация.* В статье анализируются взгляды М.О. Меньшикова на духовно-нравственный облик России и Запада начала XX в., а также его отношение к проблеме западного влияния на развитие русской культуры рубежа веков.

*Ключевые слова:* русский консерватизм, элитарная и массовая культура, культурная самобытность.

*Annotation.* The author analyses M.O. Menshikov's views on Russian spiritual and moral make-up of the beginning of XX-th century, and his attitude to the problem of the Western influence on the development of Russian culture at the border of centuries.

*Keywords:* Russian conservatism, élite and mass culture, cultural originality.

**Михаил Осипович Меньшиков** (1859–1918) – яркий представитель государственно-охранительной формы русского консерватизма рубежа XIX–XX вв. Человек необычайной творческой активности, он был одним из ведущих публицистов суворинского «Нового времени», где работал с 1901 по 1917 г. Статьи Меньшикова выходили в рубрике «Письма к близким», а кроме того, отдельными выпусками в виде ежемесячного журнала. В них автор рассматривал широкий круг культурных, духовно-нравственных, социальных, политических и прочих злободневных проблем.

Творчество М.О. Меньшикова, по понятным причинам, было

обречено в СССР на долгие годы безвестности<sup>1</sup>. «Возвращение» творческого наследия Меньшикова из тайников отечественной консервативной мысли дает возможность разглядеть не только блестящий талант, но и истинный патриотизм, мужество автора, который до конца жизни оставался верным своим идеалам.

В тенденциях общественного развития России и Европы рубежа XIX–XX вв. публицист распознал начало социального и духовного кризиса, упадка культуры и нравственности. Ошибочным он счел мнение о том, что цивилизация гибнет под воздействием сугубо внешних факторов (войны, природные катаклизмы и пр.): источник разрушения коренится исключительно внутри цивилизации (3, с. 22). Негативные внутренние факторы, подтачивающие основу той или иной культуры, современному на первый взгляд не кажутся столь очевидными и опасными, как внешние, однако именно они медленно, но верно ведут цивилизацию к гибели.

В историю культуры XIX век вошел как наиболее богатый и плодотворный ее период, подаривший миру необыкновенные таланты, обогативший сокровищницу мировой культуры беспродобными шедеврами и яркими открытиями. Однако наряду с оставленным потомкам неоценимым культурным наследием Меньшиков увидел признаки постепенного «увядания» («усталости») Европы, последовавшего вслед за величием и небывалой «работоспособностью», которые в полной мере продемонстрировал XIX в. Обмирщение сознания, утрата веры в Бога, которая на Западе уступает место вере в разум и богатство, расцениваются публицистом как «глубокое несчастье» европейцев, ведущее к духовному обнищанию. «Общество, потерявшее религиозное сознание, быстро дичает в самых высоких областях ума и сердца. Цели жизни перестраиваются и делаются грубо-материальными, исчезает героизм, т.е. та сила, которая не дает ему погружаться в непробудный сон» (3, с. 32). Меньшикова пугало распространение в Европе культа материальных ценностей, в котором он видел прямой путь к богоотступничеству. «Быстрый подъём богатства создает призрак обеспеченности человека помимо Высшей воли. Идол видимый – богатство – заслоняет невидимое Божество. Дух материализуется, утрачивает свободу –

---

<sup>1</sup> 20 сентября 1918 г. М.О. Меньшиков, обвиненный в организации монархического заговора, был расстрелян по приговору ЧК. – Прим. Е.Г.

дыханье вечного, и общество останавливается, умирает» (3, с. 32). Западным странам уже свойственна «потеря самого драгоценного достоинства, какое нажито людьми в течение тысячелетий» (3, с. 32). Отчуждение европейца от веры ведет к тому, что общество не в силах противостоять процессу духовного «смертьвения». Оттого-то, считал Меньшиков, на западной цивилизации лежит печать скептицизма и пессимизма, которые ведут «к упадку духа» и соответственно к деформациям в развитии культуры.

Немалое место в творчестве Меньшикова занимает проблема соотношения «массового» и «элитарного» в культуре. Воззрения русского консерватора на данную проблему позволяют выявить точки соприкосновения с идеями испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета, изложенными им в известной работе «Восстание масс». Следствием экспансии массового сознания («восстание масс» против элиты, руководствовавшейся высокими культурными и нравственными принципами) стало, с точки зрения Ортеги, снижение культурных стандартов, упрощение морально-этических норм, конформизм.

Меньшиков разочаровался в идее свободы в том смысле, который традиционно вкладывают в нее на Западе. Он считал, что в европейском обществе существует только видимость свободы. Социальное равенство всего лишь формальность, поэтому Меньшиков не считает его синонимом справедливости. Более того, оно обедняет культуру, поскольку подчиняет индивидуальность с присущими талантами и интеллектуальными возможностями воле «публики, существа собирательного, многоголового, но в сущности безглавого» (3, с. 38). В стремлении к общественному равенству Запад приобрел только «общее рабство», отражающееся в бесконечной власти толпы, которая ведет к крушению свободы: толпа навязывает принятые стереотипы, она способна внушать свою волю, тем самым незаметно лишая человека возможности выбора. Масса для Меньшикова обезличена, безнравственна, «груба и кровожадна». Человек теряется в этой однообразной среде, его жизнь делается стихийным и бессознательным повторением действий толпы. Свойственное западному обществу стремление к формальному равенству ведет к упрощению культурных стандартов, порождает утилитарную культуру. «Великие люди понимают вещи индивидуально... Вникая в тонкие отличия, они всегда изобретают,

открывают новое, до того неведомое. Ограниченные люди, наоборот, замечают лишь общие контуры... Оттого суждение их шаблонно, трафаретно и всегда одно и то же» (3, с. 199). Масса по своей сути посредственна, «лишена гениальности», она не способна на великие свершения и открытия: ведь те, кто составляет основу толпы, – это «средние люди, как атомы, не имеют иных источников движения, как внешний толчок» (3, с. 223). Меньшикова настороживал феномен массовой культуры, который приводит к утрате аристократии, что, в свою очередь, ведет за собой исчезновение подлинной культуры. Обращаясь к истории культуры, Меньшиков приходит к выводу: истинный расцвет цивилизации переживали тогда, когда обществом правили «лучшие люди» – аристократия. Аристократия руководствуется высокими идеалами и лучшими культурными традициями, что служит непременным условием для совершенствования общества. Когда же культура подвергается влиянию толпы, то она замыкается на интересах публики, беднеет и уже несет на себе оттенки мира усредненных ценностей и упрощенных стандартов.

Рассуждениями о пагубной роли городов, о феномене так называемой «искусственной культуры» (в качестве антитезы – культура гармоничная, органически целостная, то есть близкая к природе и к Богу) как побочном эффекте урбанизации М.О. Меньшиков предвосхищает идеи О. Шпенглера о «цивилизации без культуры», нашедшие свое воплощение в его работе «Закат Европы» (7). Использованное Меньшиковым понятие «искусственная культура» довольно точно передает отношение автора к тем явлениям и процессам современной ему западной цивилизации, в которых он увидел приближение «культурной гибели» Запада. Цивилизация, находящаяся во власти техницизма, обречена «на искажение, на регресс», вследствие чего, предупреждает философ, из «организма» общество превращается в неживой «механизм». Много отрицательных черт Михаил Осипович усмотрел в западном образе жизни. Стремительный процесс урбанизации, захвативший Запад в XIX в., ведет к расслоению общества («Бедняки делаются беднее, богачи – богаче»). Растущие города не в силах обеспечить «полчища бедняков», поэтому большие города для народа, с точки зрения Меньшикова, – своего рода «опустошители, гигантские гасильники жизни» (3, с. 35). Внешний лоск городов, их богатый культурный

облик не может предоставить тех необходимых для здоровья условий, которые в деревне с избытком дарованы природой. Природа, по Меньшикову, – «вечная книга, вне которой нет мудрости» (3, с. 140), поэтому человек, добровольно отказываясь от естественных условий жизни, погружается в мир «искусственной культуры», где не остается места как для физического, так и для духовно-нравственного его совершенствования. Однако не только материальный фактор вызывает беспокойство автора, но и духовный: «Города являются местом изгнания из того естественного рая, где человек только и может жить в Боге, в органической связи с природой» (3, с. 35). Потому-то капитализм, разрушающий эту связь, М.О. Меньшиков трактует как «самое страшное, что выдвинуло последнее полустолетие» (3, с. 233). Захваченные «духом буржуазности» города, где господствует эгоизм, где главное мерило человеческого счастья – капитал и успех, победа любой ценой, противопоставлены автором деревне, где гармония духа составляет неотъемлемую часть умиротворенной провинциальной жизни.

Одним из основополагающих принципов мировоззрения М.О. Меньшикова было антизападничество, предполагающее критическое восприятие рационально-позитивистской традиции Запада. Данный методологический принцип проявился в настороженном отношении к ряду явлений и процессов европейской цивилизации в контексте их негативного влияния на общество и культуру. Меньшиков опасался экспансии западных стандартов в российскую культуру, полагая, что чрезмерное европейское влияние на русские умы повлечет за собой бездумное копирование «чужого» и забвение «своего». Подобные суждения Меньшикова вполне вписываются в теоретические рамки русского дореволюционного консерватизма. Вместе с тем ученый весьма критически воспринимал российскую действительность. Наблюдая за надвигающейся на Россию катастрофой, Михаил Осипович не мог оставаться равнодушным. «Письма к ближним» не только лишены апологии существующей власти, но напротив, повествуют о главных болезнях российского общества рубежа веков. Речь идет не только о слабости государственного аппарата, разложении армии, нерешенном национальном вопросе, но и о тревожном состоянии духовно-нравственного и физического здоровья нации, об изменениях культурного облика России (1, с. 64).

Меньшиков считал, что на исходе XIX в. Россия попала в «духовный плен» к Европе, оттого-то, иронизирует он, «...чужое худшее кажется лучше своего превосходного» (3, с. 243). Публициста беспокоило то, что «обвал чужих культур», нашедший выражение в безмерном, необдуманном заимствовании западного опыта, в конечном итоге предполагает подчинение европейским образам, которое со временем для отечества становится всё более тяжким и обременительным. Обращаясь к истории российского государства, Меньшиков указывает на факторы, которые, по его мнению, оказали существенное влияние на формирование особого культурного облика страны. Говоря о географическом и природно-климатическом факторах, Меньшиков сделал следующее умозаключение: «Нам же – народу континентальному, расплывшемуся по стране суровой и далеко не одолевшему всех природных препятствий, – народу земледельческому, не торговому, свойственна сравнительная бедность и культура, менее пышная, менее искусственная, более близкая к природе» (3, с. 29).

Критикуя западную систему ценностей, Меньшиков вместе с тем прекрасно видит проблемы отечественной культуры. В одном из номеров «Нового времени» он писал: «Мы, русские, живем в захолустье мира, в стороне от большого света, и до нас доносится лишь смутный гул далекой одушевленной жизни. Такие территории, как Англия, Франция, Италия, Америка представляют великолепные скопления культурных рас» (цит. по: 2, с. 425). В «Письмах к ближним» Меньшиков констатировал, что русские, не обделенные умом и талантом, в силу обстоятельств не могут реализовать свой потенциал: «У стойков и эпикурейцев роскошная цивилизация... У нас пока анархия – столь же, может быть, мощного и творческого духа, но рассеянного, униженного, изнеможенного злой судьбой» (3, с. 172).

Меньшиков не сомневался в том, что национальная культура – духовный стержень государства. Европеизация России, уверенно осуществленная первым российским императором, по мнению учёного, имела ряд негативных последствий для развития отечественной культуры. Итогом безудержного следования чужому опыту стало то, что «подражание придавило нашу оригинальность, отняло потребность инициативы, завело в духовный плен к Западу... Родина вышла из души русской, и просвещенный класс чувствует теперь себя

дома иностранцем, заброшенным на чужбину» (3, с. 100). На протяжении трехсот лет культура Российской империи, таким образом, испытывает давление как со стороны Европы, так и со стороны самого государства, которое «стремится поставить народ на высоту западного просвещения» (3, с. 139). Не осуждая власть за поставленную цель, Меньшиков, правда, более озадачен таким вопросом: а под силу ли русскому народу осуществить такие замыслы? Одним из необходимых условий для просвещения автор считает наличие определенных материальных основ, поскольку вместе с уверенностью народа в завтрашнем дне приходит «свобода помечтать» – одухотворение, без которого «невозможна не только высшая, но и низшая ступень культуры» (3, с. 140). Будучи реалистом, Меньшиков осознает, что нищета, в которой прозябает русский крестьянин, повергла его в отчаяние. От ощущения собственной беспомощности, от безысходности крестьянин впадает в уныние, оттого все мечты и надежды, рассуждения о справедливости кажутся ему полной бессмыслицей: в этом коренятся и пороки деревенской жизни, и причины ее постепенного опустошения. Крестьянин вынужден покидать деревню и пополнять ряды пролетариата в городе. Однако крестьяне, подчеркивает публицист, бегут прочь из «опостылевших деревень» не столько от бедности, сколько от «морального удушья», то есть от нравственной неудовлетворенности. В городах они видят «...прекрасные здания, картины, статуи, книги, театры, чтения, музеи, газеты – этого нет в деревне, а это для многих уже потребность, это уже новый воздух, без которого даровитой расе дышать трудно» (3, с. 87–88). Просвещение народа необходимо, но вот получить его «киначе, как из своей души», уверяет Меньшиков, невозможно. Он предупреждает о том, что развитие культуры должно осуществляться не посредством копирования с чужих образцов, какими бы великолепными они ни являлись, а на основе собственного опыта с учетом реалий российской действительности. Просвещение, полученное извне, не выросшее органически из исторического сознания народа, не может быть подлинным, а значит, не может быть и по-настоящему полезным обществу.

В погоне за Западом, за европейской модой российская элита отказывалась признать, что «измена своей национальности – факт, доказываемый последними ужасами нашей судьбы» (3, с. 272). Не только деревня, но и вся Россия испытывает состояние глубокого

кризиса, болезненно переживает «развал старой культуры». В духовном облике современного Меньшикову российского общества он разглядел проявление таких нездоровых черт, как разочарование, безразличие, разрушение традиций, итогом чего стало угасание «народной гордости» – патриотизма. Старшее поколение «жалуется на повальный упадок идеализма, на дух карьеры, обувший молодую интеллигенцию, на понижение профессиональной этики, на непомерно развивавшееся взяточничество и вновь поднявшееся пренебрежение к народу» (3, с. 72). Это пренебрежительное отношение к отечеству мыслитель сравнил с тяжелой болезнью, с великим несчастием, которое обрушилось на Россию. Человек в таком социуме живет сиюминутными целями и потребностями, руководствуется сугубо личными интересами, а традиции, нормы морали, высокие идеалы служения отечеству и заботы о нем уступают место примитивным интересам, амбициям и жажде наживы, что неизменно находит свое отражение в культуре: «...в символизме новой поэзии, в эгоизме новой философии, в теориях новой политики, в диких линиях и диких красках искусства – язычество неизменно действует на средние умы и подчиняет себе даже талантливых людей (цит. по: 4, с. 13). А ведь именно духовный тупик, в котором по причине «упадка нравов» на рубеже веков оказался не только Запад, но и Россия, предупреждает Меньшиков, является предвестником гибели общества.

Спасение России он видел в воспитании «национального чувства», для чего необходимо обратиться к собственным истокам, «возвращаться к корням своей истории, к идеалам мужества, упорного труда, бесстрашия, глубокой веры в жизнь... и сама собою сложится психология веры и народной чести» (3, с. 268). Духовное пробуждение России найдет свое отражение в культурном оживлении, что в целом будет способствовать восстановлению и укреплению государственного могущества.

«Что век грядущий нам готовит?» Вопрос для Меньшикова, скорее, риторический. Будто предчувствуя те испытания, которые выпадут на долю России, талантливый публицист предупреждает о коварстве и жестокости ХХ в. Увы, тот крик отчаяния, который доносился со страниц «Писем к ближним», так и не был услышан соотечественниками, решительно устремившимися к новым горизонтам. Надежды публициста на духовное воскрешение России не

оправдались, зато опасения за будущее отечества, не раз высказываемые мыслителем, в полной мере подтвердились: очень скоро Россия оказалась объятой всепоглощающим пламенем революции и гражданской войны, в условиях чего судьба консервативных ценностей – строгих, высокодуховных идеалов православия, лучших отечественных традиций, которые наследовались и бережно хранились каждым поколением, – была уже предрешена.

### **Список литературы**

1. Гусев В.А. Русский консерватизм: Основные направления и этапы развития / Твер. гос. ун-т. – Тверь., 2001. – 235 с.
2. Лисовой Н., Постолов М. Естественный стиль // Меньшиков М.О. Выше свободы: Статьи о России. – М., 1998. – С. 411–432.
3. Меньшиков М.О. Выше свободы: Статьи о России. – М.: Соврем. писатель, 1998. – 464 с.
4. Меньшиков Михаил Осипович // Русские писатели, 1800–1917: Биогр. словарь. – М.: Большая рос. энцикл.: Фианит, 1999. – Т. 4. – С. 13–16.
5. Орtega-и-Гассет Х. Восстание масс: Сборник. – М.: ACT: Ермак, 2002. – 509 с.
6. Российский архив. – М., 1993. – Вып. 4: М.О. Меньшиков. – 271 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. – М.: Айрис-Пресс, 2003. – Т.1. – 523 с.

---

*Сергей Армейсков*

## **ОБРАЗ АФРИКИ И АФРОАМЕРИКАНСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ**

*Аннотация.* В статье рассматривается связь между образом Африки в афроамериканском дискурсе и формированием черной культурной идентичности; анализируется евроцентризм, как реакция на европоцентризм с его взглядом на Африку как «отсталую» и «дикию».

*Ключевые слова:* афроамериканская культурная идентичность, конфликт идентичности, афроцентризм.

*Annotation.* The article reveals the connection between the image of Africa and the construction of black cultural identity; Afrocentrism is analyzed as the reaction on the Eurocentrism with its view of Africa as «undeveloped» and «wild».

*Keywords:* Afro-American cultural identity, the conflict of identity, Afrocentrism.

Прежде чем перейти непосредственно к теме статьи, необходимо критически рассмотреть термин «идентичность». Это связано с тем, что, вследствие его популярности и активного применения в социально-гуманитарных науках, имеет место некоторая «усталость» термина. Из-за широкого спектра значений встает вопрос о когнитивной ценности данного понятия. Активное и зачастую некритическое использование этого термина, начиная со всплеска научного интереса к данной проблематике в 1960-е годы, позднее вызвало ответную реакцию, нашедшую выражение, в частности, в

статье Брубейкера и Купера «За пределами идентичности». В ней ставится под сомнение научный потенциал понятия «идентичность» из-за слишком большого поля его значений или, когда он употребляется в узкоспециальном смысле, – излишне малого. Циркуляция «идентичности» из научного дискурса в бытовой и обратно приводит к дальнейшему семантическому размытию термина. Решением этой проблемы может стать корректное и аккуратное использование данного понятия, которое возможно после критического разбора его значений.

Как отмечают Брубейкер и Купер, «идентичность», в отличие от образованного от глагола слова «идентификация», акцентирует внимание на некоей данности, факте, реифицированном явлении, тогда как «идентификация» – на самом процессе, становлении, действиях (1, с. 15). В ходе социализации каждый индивидуум участвует в процессе (само)идентификации, однако это не подразумевает наличия готовой идентичности у субъекта идентификации, а означает поиск идентичности и ее постоянную модификацию. Известный британский культуролог ямайского происхождения Стюарт Холл также говорит об идентичности как о «”продукте”, который никогда не бывает готов» (5, с. 222) или «точке временного прикрепления к субъектным позициям, которые создают для нас дискурсивные практики» (6, с. 5–6).

Согласно видному исследователю информационного общества Мануэлю Кастьельсу, идентичность представляет собой процесс формирования смысла исходя из конкретных культурных характеристик, рассматриваемых как приоритетные относительно других (2, с. 6). Причина конструирования культурной идентичности темнокожими жителями США заключалась в потребности найти альтернативу конвенциональной идентичности, установленной в американском обществе для афроамериканцев, и сформировать позитивный автообраз.

До начала XX в. Африка не играла практически никакой роли в афроамериканской литературе и интеллектуальном дискурсе, а афроамериканцы в своем большинстве не испытывали интереса к исторической родине. Присутствие «Африки» в афроамериканском дискурсе XIX в. было связано, главным образом, с идеей репатриации, которая была прямой реакцией на условия жизни людей африканского происхождения в США. Однако ряд видных черных дея-

телей (в их числе Дэвид Уокер и Фредерик Дуглас) не рассматривал Африку как место конечного возвращения темнокожих американцев, поскольку был сосредоточен на улучшении их положения в Америке. Воззрения видных представителей черного национализма XIX в. Эдварда Блайдена и Генри Тернера, отстаивавших необходимость репатриации, также не имели поддержки в виде массового движения.

Преобладающее число представителей черного сообщества США к началу XX в. проводили разграничение между собой и автохтонными африканцами. Как отмечает историк Гарольд Айзекс, значительная часть афроамериканцев стыдилась своего африканского происхождения, не желая иметь ничего общего с родиной предков: «Африка была “тьмой”, которую они хотели оставить позади, чтобы тянуться к “свету” мира белого человека... Отсюда двойственность и замешательство на границе доминирующего белого общества, ненависть к самому себе, “желание белизны”» (8, с. 232). Отрицательный образ Африки подкреплял негативные автостереотипы, имевшие хождение среди афроамериканцев. Значительная часть черного среднего класса стремилась быть максимально далекой от всего африканского, играя роль «черных джентльменов». Так, глубинной причиной отрицания своей связи с Африкой среди черного сообщества США, по Айзексу, было отрицание самих себя.

Многие афроамериканцы принимали как данность «превосходство» белой христианской цивилизации, а также то, что Африка и ее автохтонное население – «отсталые» и «дикие». Согласно американскому антропологу и историку Мелвиллу Херсковитцу «прошлое служит психологической поддержкой для настоящего», «объяснением и оправданием любых культурных особенностей» той или иной группы (7, с. 298). Если наследие предков является поводом для гордости, то и культурные особенности также вызывают это чувство. Именно представление о «нецивилизованном» характере африканского прошлого было главной причиной отречения от него афроамериканцев. Следствием этого был конфликт идентичностей – «двойственность сознания», пользуясь термином известного афроамериканского правозащитника, панафриканиста и учёного Уильяма Дюбуа (1868–1963). Под «двойственностью сознания» подразумевается, что афроамериканец «смотрит на себя через глаза других» (белых), чувствует двойственную природу своей

идентичности, будучи как американцем, так и африканцем одновременно (4, с. 2–3).

Status quo в отношении афроамериканцев к Африке начинает меняться в первой трети XX в., что во многом было связано с деятельностью Маркуса Гарви (1887–1940), черного националиста ямайского происхождения, и Уильяма Дюбуа. Первый провел в 1920 г. в Нью-Йорке «Международную конференцию негритянских народов мира», а второй участвовал в организации Панафриканских конгрессов – в Париже в 1919 г., в Лондоне в 1921 и 1923, и в Нью-Йорке в 1927 г. Принципиальное расхождение между Гарви и Дюбуа заключалось в отношении к возможности афроамериканцев быть принятymi в американское общество как равных. Если Дюбуа был сторонником интеграции афроамериканцев в американское общество, то Гарви как лидер движения «Назад в Африку» считал, что черный человек сможет обрести подлинную свободу лишь в Африке, поскольку в Америке он всегда будет восприниматься как инородный элемент.

Популярный в это время в афроамериканской литературе и поэзии образ Африки носил идеализированный характер – это был образ земли предков, населенной счастливыми и свободными людьми. Подобный романтический взгляд на Черный континент нашел выражение в стихотворениях «Африка» Клода Маккея (1922) и Льюиса Александра (1924). Последний пишет, что «могучая страна... переживет ужас и боль» и «позовет своих разбросанных сыновей обратно» (10, с. 220). Наряду с такой трактовкой имела место тенденция к деидеализации и некоторому разочарованию в исторической родине, проявившаяся в стихотворении «Наследие» (1925) Каунти Куллена, задающегося вопросом: «Что Африка есть для меня?», и в «Афроамериканском фрагменте» (1930) Лэнгстона Хьюза: «Мне не понять / Эту песнь первобытной земли / ... / Так далек / Африки / Темный лик» (10, с. 222).

Ряд ученых и интеллектуалов США выступали против европоцентристского подхода к Африке. Афроамериканский писатель и историк Джон Хенрик Кларк (1915–1998) критиковал мнение, в соответствии с которым история африканцев начинается со времени их колонизации белыми. Кларк подходил к истории, по сути, как к политике идентичности, рассматривая наследие как «средство, при помощи которого люди используют свой талант для созда-

ния истории, что дает им воспоминания, которые они могут уважать и использовать для приобретения уважения других людей» (3). Иначе говоря, тот, кто конструирует образ прошлого, тем самым формирует и «настоящее» – современную картину мира и место в ней социальных факторов. Безусловно, отношение к истории как к «конструктору идентичностей» пагубно оказывается на ее научном потенциале. Однако в свете преодоления отрицательных автостереотипов и формирования позитивной идентичности социальной группой, маркованной в обществе как низшая, историческая мифология играет роль антидота расизму и представлениям о культурной неполноценности данной группы.

Согласно афроамериканскому историку и писателю Артуру Шомбургу (1874–1938) причина, по которой представитель черного сообщества рассматривался как «человек без истории», заключалась в том, что он «считался человеком без достойной культуры». Шомбург выступал за «расовую историю», для которой преобладающее значение имеет африканское культурное наследие. По его мнению, преодоление взгляда на Африку как «примитивную» связано с изучением ее «истинной роли и положения в человеческой истории и раннем развитии культуры» (9, с. 232–234).

Течение, мифологизирующее африканскую историю и культуру, известно под названием «афроцентризм». Оно исходит из представления о главенствующей роли Африки в истории человечества, предлагая альтернативную европоцентристской картину мира. Среди распространенных положений афроцентризма можно назвать следующие: Африка – колыбель человеческой цивилизации; Египет как африканская (черная) цивилизация; сильное влияние египетской цивилизации на греческую культуру; многие величайшие достижения человеческой мысли имеют африканские корни и т.д. Следует отметить, что радикальный афроцентризм служит концептуальным основанием для черного расизма. Херсковитц отмечает, что работы в жанре афроцентристской исторической мифологии «акцентируют внимание на Африке, главным образом, чтобы доказать то, что “негритянская культура” может занять место среди “высших” человеческих цивилизаций», и добавляет, что они «в большей степени важны как проявления психологии межрасового конфликта, чем вклад в научную мысль» (7, с. 2).

Позитивное «воспоминание» Африки (точнее, конструирова-

ние ее образа здесь и сейчас) помещало афроамериканца в историческую перспективу, которая делала его недосягаемым для расистских построений и клише. Гарольд Айзекс формулирует это следующим образом: «...Составив сейчас новый образ Африки, американский негр приобретает, ни больше ни меньше, как новый образ самого себя» (8, с. 233). Это перекликается со словами Стюарта Холла: «Африка – это название отсутствующего термина, великой апории, которая находится в центре нашей культурной идентичности и наполняет ее смыслом, которого ей до недавних пор не хватало» (5, с. 224).

Роль положительного образа Африки заключалась в преодолении «двойственности сознания» – наследия рабства и сегрегации – и приобретении психологического комфорта, необходимого для нормального существования темнокожих американцев в преимущественно белом американском обществе. «Африка» выступала в качестве фундамента панафриканского единства, играя роль якоря или отправной точки для культурной идентичности людей африканского происхождения в США.

### **Список литературы**

1. *Brubaker R., Cooper F.* Beyond identity // Theory a. soc. – L., 2000. – Vol. N 1. – P. 1–47.
2. *Castells M.* The power of identity. – Malden, MA: Blackwell, 1997. – 326 p.
3. *Clarke J.H.* A search for identity: [Электронный ресурс]. – Mode of access: URL: [http://www.africawithin.com/clarke/a\\_search\\_for\\_identity.htm](http://www.africawithin.com/clarke/a_search_for_identity.htm) (дата обращения: 15.01.2010).
4. *Du Bois W.E.B.* The souls of black folk. – L., 1965. – 286 p.
5. *Hall S.* Cultural identity and diaspora // Identity: Community, culture, difference / Ed. by J. Rutherford. – L., 1990. – 192 p.
6. *Hall S.* Introduction: Who needs 'identity'? // Questions of cultural identity / Ed. by S. Hall and P. du Gay. – L.: Sage, 1996. – 296 p.
7. *Herskovits M.J.* The myth of the Negro past. – Boston, 1958. – 368 p.
8. *Isaacs H.R.* The American Negro and Africa, some notes // The Phylon. – Atlanta, Ga, 1959. – Vol. 20, N 3. – P. 219–233.

9. Schomburg A. The Negro Digs up his past // The new Negro / Ed. by A. Locke. – N.Y.: Albert a. Charles Boni, 1925. – P. 231–237.
10. The new Negro renaissance: An Anthology / Ed. by M.W. Peplow, A.P. Davis. – N.Y.: Holt, Rineheart & Winston, 1975. – 241 p.

---

## **ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ**

*E.B. Галузина*

### **АНТИЗАПАДНИЧЕСТВО ВО ВЗГЛЯДАХ К.Н. ЛЕОНТЬЕВА НА РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ**

*Аннотация.* В статье рассматриваются антизападнические идеи русского философа К.Н. Леонтьева, его взгляды на развитие русской и зарубежной культуры.

*Ключевые слова:* К.Н. Леонтьев, русское антизападничество, византизм.

*Annotation.* The article deals with the anti-Western ideas by the Russian philosopher K.N. Leontiev, his opinions about the development of the Russian and the foreign cultures.

*Keywords:* K.N. Leontiev, Russian anti-Westerness, the Byzantine style.

Если трактовать русское антизападничество XIX в. как критику европейской рационально-позитивистской традиции, то оно не является идейным феноменом исключительно отечественной мысли. Попытки переоценки ценностей романо-германской цивилизации нашли отражение в трудах таких западных философов, как А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, К. Ясперс, Х. Ортега-и-Гассет, О. Шпенглер, А. Тойнби. В этом смысле воззрения русских консерваторов имеют явные точки соприкосновения с западной философией.

Однако противостояние России Западу неотделимо от процесса самоидентификации россиян, поскольку обретение национальной идентичности как раз немыслимо без соотнесения и сравнения «своего» и «чужого». Сущность русского антизападничества

как проявление рефлексивного, осознанного мышления отечественных консерваторов XIX в. – это воплощение исконных национальных традиций, которые составляют самобытную основу исторического прошлого России; это защита «своего» как в области культуры, в духовной сфере, так и в сфере практических интересов России от посягательств извне.

**Константин Николаевич Леонтьев** (1831–1891) занимает особое место в ряду русских консервативных мыслителей XIX в. К.Н. Леонтьев (вслед за Н.Я. Данилевским) – один из тех немногих отечественных философов, суждения которого приобретают универсальный характер. Рассуждая о допустимых рамках использования данной методологии, сам Леонтьев отмечал, что предложенная им схема применима не только к российской истории, но и к различным «государствам и целым культурным мирам».

Известно, что развитие цивилизации Леонтьев трактует как смену трех стадий, каждая из которых открывает новый этап в истории той или иной культуры. Этот «триединый процесс» включает в себя следующие фазы: «1) первоначальной простоты, 2) цветущего объединения и сложности и 3) вторичного смесительного упрощения» (4, с. 117). Сердцевину мировоззрения Леонтьева составляет идея о необходимости неравенства (т.е. разнообразия, контраста), которое является импульсом к процветанию общества.

Европа в XIX в. уже перешагнула рубеж «цветущей сложности»: апогей развития западной цивилизации, по Леонтьеву, пршелся на период XIV–XVIII вв., когда в наибольшей степени проявилось усложнение форм данного культурного типа. Следуя циклическому развитию, период усложнения Запада предшествует фазе смешения, когда расплываются контуры цивилизации: в этот период «религиозные антитезы слабеют, области и целые города становятся сходнее, сословия падают, разнообразия положений, воспитания и характеров бледнеют» (4, с. 149) – словом, общество переходит в стадию неизбежного упрощения.

Европейские общества поклоняются идее прогресса, однако прогресс, по мысли философа, «не есть процесс развития», а на-против, представляет собой средства «разрушения и гибели». Речь идёт об эгалитарно-либеральном прогрессе, который с конца XVIII в. завладел романо-германской цивилизацией. Подобный процесс, с точки зрения Леонтьева, лишен творческих, самобытных начал; в

нем заключается стремление к «усреднению», уравнению европейских обществ на основе стандартных, унифицированных норм. Созданный стереотип «всечеловеческого блага» включает в себя ценности классического либерализма, слепое поклонение которым освещает путь исторического развития европейских народов. Однако трактуя либеральные ценности исключительно в положительном смысле, европейцы не задумываются над тем, что за видимым идеалом прогресса скрывается губительная сущность, которая как раз и размывает границы национального (то есть оригинальных для каждого общества черт).

Следуя логике закона о циклическом развитии цивилизации, Леонтьев полагает, что западные общества, перешагнув тысячелетний рубеж своей истории, подошли к заключительной стадии развития. Иными словами, «разложение» Европы трактовалось Леонтьевым как следствие вполне естественного закона, как достижение предельного «насыщения». Исчерпав потенциальные возможности дальнейшего усложнения, Европа заходит в неминуемый тупик: «Всё идёт к одному – к какому-то среднеевропейскому типу общества и к господству какого-то среднего человека» (4, с. 471). «Деспотизм внутренней идеи» уходит в прошлое, его место занимают разлагающие общество эгалитарные ценности.

К.Н. Леонтьев всерьез опасался того стремления к прогрессу, к материальному процветанию, которое поглотило национальные особенности западных обществ, а вместо них воздвигло идол общеевропейского блага. Этот процесс наиболее отчетливо проявился, по его мнению, с середины XIX в., когда в своей внутренней жизни западные страны оказались настолько похожими, что не осталось места для их уникальности. «Пренебрегая опытом веков» (то есть национальными традициями), европейцы ратуют за господство «средних», однообразных элементов в культуре. Эгалитарно-либеральный прогресс на практике, уверен Леонтьев, упрощает культурные стандарты, он ведет к утрате «прежних строгих морфологических очертаний: все сливаются, все свободнее и ровнее» (4, с. 121).

Ярким примером подобных суждений для философа служит Италия. Политически раздробленная (и более того, зависимая) Италия была известна своим культурным своеобразием. «И кого же она тогда не вдохновляла?!» Последующее развитие Италии все

более сближало ее с прочими европейскими государствами. В итоге как субъект политики Италия «все-таки остается презренной», в то же время она теряет свои уникальные свойства и в культурной жизни, что, с точки зрения Леонтьева, самым негативным образом отразилось на ее культурном облике.

Адепты эгалитарного либерализма, по мнению Леонтьева, исповедуют ценности, напрямую связанные с рассуждениями о социальном *равенстве*. Строгая общественная иерархия мыслится ими как отживший свой век стереотип. Но в стремлении к общественному равенству мыслитель (а как истинный консерватор К. Леонтьев оставался верным принципам социальной иерархии) усмотрел тот же «побочный эффект» – упрощение, ведущее к господству безликой общественной массы. Формирование среднего класса как социальной опоры либерализма автор воспринял в целом негативно. В период, когда Европа переживает стадию «вторичного смешения», «господство же среднего класса есть тоже упрощение и смешение; ибо он по существу своему стремится все свести к общему типу так называемого “буржуза”» (4, с. 163). По Леонтьеву, неоднородный социальный состав является непременным залогом развития, «цветения» общества. Равенство же, напротив, поглощает аристократический эстетизм, растворяя его в массовой культуре. Леонтьев уверен в том, что на Западе уже «пышности настоящей, аристократической нет; есть капиталистическая фальсификация барства» (2, с. 174). Он выразил сожаление об утрате Западом подлинной культуры, основанной на высоких эстетических идеалах.

Наблюдая за ситуацией в Европе, мыслитель осознает, как вера в прогресс, в безграничные возможности человеческого разума заменяет веру религиозную, которую «гонят и презирают» (2, с. 174). Во второй половине XIX в. социальная разобщенность в Европе достигла предела: «индивидуализм губит индивидуальность людей, областей и наций» (4, с. 59). Утверждение буржуазных ценностей, доказывал Леонтьев, ведет к прогрессу техническому, научному, но никак не нравственному, эстетическому. Технические изобретения, научные открытия не смогут заполнить образовавшийся в сознании так называемого «среднего европейца» духовный вакuum. В погоне за материальным благополучием европейцы не замечают бездуховности, ставшей основой мира средних ценностей. «Машины, пар, электричество и т.п. ...выгодны только

для буржуазии; выгодны средним людям, фабрикантам, купцам, банкирам...» (5, с. 125), но «не выгодны» для цивилизации: приоритет материального губительно оказывается на культурном облике Европы. На фоне технического прогресса меняется психологический тип личности европейца: вера в высокие идеалы сменяется практицизмом, эгоизмом, что, в свою очередь, порождает утилитарную культуру, которая, впрочем, в ХХ в. станет объектом критики как отечественных, так и западных мыслителей (3, с. 23, 72).

Европейским обществам, заключает Леонтьев, все труднее устоять перед всеобщим смешением: усреднение предполагает отказ от своеобразия в политике, экономике, культуре, повседневности. С течением времени остается все меньше и меньше «своебразного и духовно-независимого» на Западе в культурно-бытовом отношении. Запад, бессознательно подчиненный «закону разложения», настолько слаб, считает Леонтьев, что без вмешательства извне достаточно «безумной религии эвдемонизма», которая приведет к саморазрушению европейской цивилизации.

В развитии западных обществ Леонтьев, таким образом, усмотрел проявление таких негативных тенденций, которые свойственны последнему этапу развития цивилизации. Вполне очевидно, что подобное соседство очень тревожило автора, открыто критиковавшего устои европейской жизни, поскольку губительные процессы западного мира стремительно проникают в Россию. Леонтьев склонен полагать, что Россия находится у роковой черты, когда остался в прошлом период ее «цветения» (он, с точки зрения Леонтьева, пришелся на эпоху Николая I). Философ развивает мысль о том, что Россия, в отличие от Европы, еще не проявила себя в полной мере как самостоятельный культурно-исторический тип (3, с. 41).

В поиске спасения от тлетворного европейского влияния Леонтьев призывал русских обратить свой взор на *самобытный Восток*, культура которого находится в стороне от эгалитарного прогресса. Западному однообразию Россия вполне может противопоставить идею *византизма*. Под влиянием византийской культуры в России оформились системообразующие ценностные ориентиры. В решающие моменты отечественной истории византийские идеи консолидировали общество. «Византийский дух... как сложная ткань нервной системы, проникает насквозь весь великорусский общественный организм» (4, с. 49). Леонтьев определил византизм

следующим образом: «Византизм в государстве значит – самодержавие. В религии он значит христианство с определенными чертами, отличающими его от западных церквей, от ересей и расколов. В нравственном мире мы знаем, что византийский идеал не имеет того высокого... понятия о земной личности... Знаем, что византизм... есть сильнейшая антитеза идеи всечеловечества в смысле земного всеравенства, земной всесвободы, земного всесовершенства и вседовольства» (4, с. 20). Следуя далее логике мыслителя, «стареющей России» куда важнее сохранить спасительные византийские начала, которые сложились в среде «восточных единоверцев», нежели поддаться активному влиянию Запада.

Византизм, имеющий довольно четкие идеологические контуры, – не только историческое прошлое средневековой России, но и, по мысли Леонтьева, надежный вариант для ее будущего развития. Мировоззрение консерватора содержит развернутую схему, следуя которой на практике, страна сможет выстоять «в своей отдельности»:

«1. Государство должно быть пестро, сложно, крепко, словно и с осторожностью подвижно. Вообще сурово, иногда и до свирепости.

2. Церковь должна быть независимее нынешней. Иерархия должна быть смелее, властнее, сосредоточеннее...

3. Быт должен быть поэтичен, разнообразен в национальном, обособленном от Запада единстве...

4. Законы, принципы власти должны быть строже; люди должны стараться быть лично добре; одно уравнивает другое.

5. Наука должна развиваться в духе глубокого презрения к своей пользе» (2, с. 169–170).

Словом, Россия, уверяет Леонтьев, необходимо сохранить те ценностные ориентиры, которые утрачены на Западе. Европа лишина политического и социального разнообразия, «чувство религиозное» сменилось верой в ложную идею прогресса, культура и быт оказались во власти серости и посредственности. Не случайно « utilitarная этика» противопоставлена автором «эстетике жизни».

Поскольку Россия еще не раскрыла себя как особое культурное образование, то подлинная её историческая миссия, по Леонтьеву, состоит в будущем создании славяно-азиатской цивилизации, отличной от европейской, что само собой предполагает «культур-

ное отделение» от Запада. Речь идет о так называемом «прорыве» из «греков в варяги», предполагающим отказ от заемного, европейского, но сохранение ранее нажитого богатого «византийского запаса».

Создание славяно-азиатской цивилизации означает необходимость сойти с «европейских рельсов». Так, по мысли Леонтьева, благоприятные последствия принесет замена утилитарно-эвдемонического направления науки «честно-скептическим». Последнее направление не отрицает прогресс как таковой, но критикует науку, то есть принципы рационализма, техницизма, индивидуализма, умаляющих значение высокодуховных ценностей общества, сводя смысл его бытия к материальному однообразию. России необходимо отречься от западного понимания прогресса как либерально-эгалитарного явления, поскольку «все истинно великое... вырабатывается никак не благодаря повальной свободе и равенству, а благодаря разнообразию положений, воспитания, впечатлений и прав, в среде, объединенной какой-нибудь высшей и священной властью» (4, с. 304).

Впрочем, антизападнические идеи, изложенные К. Леонтьевым, включают не только неприязнь к романо-германскому культурному типу, но и ко всему западнославянскому миру (1, с. 102–103). Леонтьев категорически отверг идею панславизма (наиболее яркое воплощение панславизм нашел в философии Н.Я. Данилевского) как неприемлемую, более того, губительную для России. Консерватор доказывал нецелесообразность поисков племенной общности как основы национальной самобытности: разделение по племенам и нациям несет за собой лишь межнациональную вражду, да и национальное начало как таковое есть не что иное, как начало демократическое, посредством которого утверждается эгалитарный прогресс (7, с. 107).

Несмотря на высказывание наиболее жесткой (среди русских дореволюционных консерваторов) критики в адрес европейских стран, философиу тем не менее не идеализирует Россию. Леонтьев не закрывал глаза на изъяны, присущие российской действительности. «Мы все-таки слишком европейцы “в душе”... у нас слишком еще мало своих смелых мыслей; своих оригинальных вкусов; своего творчества; своей, скажем, вообще, культуры» (5, с. 392), – констатировал автор.

В то же время Леонтьев не отрицал культурные достижения Европы, считая, что «европейское наследство вечно и до того богато, до того высоко, что история ёщё ничего не представляла подобного» (4, с. 179). Однако, что немаловажно, он рассуждает о разнообразии и богатстве западной культуры в прошедшем времени. Современная Европа, по Леонтьеву, – это «пример для неподражания» (5, с. 347). Запад, он полагал, вступил в заключительную стадию своей истории, когда европейские общества оказываются на краю гибели: упрощаются, смешиваются, утрачивают оригинальные черты и, скорее, напоминают единое европейское пространство, где в угоду буржуазным требованиям берут верх материализм, техницизм, рационализм, индивидуализм. Рассматривая проблему «Россия – Запад» в свете универсальной методологии, философ обозначил субстанциальные отличия двух культурных типов. Полностью отвергая западный вариант развития применительно для России, он ищет ориентиры на самобытном Востоке, где сильны консервативные начала.

### **Список литературы**

1. Гусев В.А. Русский консерватизм: Основные направления и этапы развития / Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2001. – 235 с.
2. Леонтьев К.Н. Pro et contra: Книга 1. – СПб., 1995. – 480 с.
3. Корольков А.А. Пророчества Константина Леонтьева. – СПб.: Изд. Санкт-Петербург. ун-та, 1991. – 197 с.
4. Леонтьев К.Н. Записки отшельника. – М.: Рус. кн., 1992. – 544 с.
5. Леонтьев К.Н. Избранное. – М.: Моск. рабочий, 1993. – 400 с.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Рус. яз., 1986. – С. 25.
7. Слесарева Г.Ф. Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891) // Филос. науки. – М., 1991. – № 11. – С. 105–114.

---

*O.B. Летов*

## ОТ ПОСТПОЗИТИВИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

*Аннотация.* В статье анализируется трактовка проблемы научной объективности в рамках таких направлений современной западной философии, как постпозитивизм и постмодернизм.

*Ключевые слова:* постпозитивизм, постмодернизм, принцип несопоставимости, объективность, истина, плюрализм.

*Annotation.* The paper considers the problem of scientific objectivity in such branches of modern Western philosophy as postpositivism and postmodernism.

*Keywords:* postpositivism, postmodernism, the principle of incommensurability, objectivity, truth, pluralism.

Во второй половине XX в. позиции логического позитивизма подверглись критике «изнутри». Такие идеи, как принцип фальсифицируемости К. Поппера, теория научных революций Т. Куна сформировались в рамках позитивистской философии. Взгляды Куна, а также П. Фейерабенда, Н.Р. Хэнсона, С. Тулмина и др. получили название «исторический релятивизм». С точки зрения сторонников этого течения, научное знание исторически и социально обусловлено и, следовательно, оно не абсолютно, а относительно по своему характеру. Цель научной деятельности – это не статистическое накопление фактов, которые получены в результате эмпирического созерцания реальности. Задача ученого – понять эту реальность как проявление более фундаментальных процессов. Эти процессы принимают форму подобных законам моделей, или «паттернов», объясняющих явления объективной реальности. Эта реальность не ограничивается совокупностью наблюдений: в процес-

се развития научного знания имеет место некий трансцендентный «остаток», за которым кроются более глубокие уровни бытия. В русле посткантианских идей Н.Р. Хэнсон и др. отмечали, что теории следует сравнивать не с эмпирическими фактами, а с моделями (или «паттернами»), а модели, в свою очередь – с утверждениями наблюдения. При этом особо подчеркивалась роль воображения, изобретательности ученого в научном поиске. Акцент делался не столько на логико-методологическом подходе в изучении научного знания, сколько на исследовании социокультурных и личностно-мировоззренческих факторов в науке.

Выделяют позитивистскую и непозитивистскую трактовки понятия объективности научного знания. С точки зрения позитивистов, ученый с первых шагов своего исследования должен избавиться от каких бы то ни было аксиологических или лингвистических предпосылок, рассматривая объект непосредственно, «с чистого листа». Подобного рода объективность на практике недостижима, поскольку ученому невозможно целиком освободиться от ценностных, языковых, концептуальных установок. С иных позиций объективность можно рассматривать в качестве самоограничительного требования, в соответствии с которым ученый приводит свои ценностные предпочтения в соответствие с эмпирическими данными (15, с. 16). Благодаря этому критерию наука может быть отделена от идеологических и групповых предпочтений.

Существует как прямая, так и обратная связь между теорией и моделью, с одной стороны, и моделью и эмпирическими фактами – с другой. Теории могут корректироваться, если они не отвечают требованиям модели; модели также могут быть подвергнуты ревизии, если они не соответствуют фактам. Сами эмпирические факты могут быть подвергнуты дальнейшей проверке, если они не согласуются с моделью.

Следует учесть то обстоятельство, что указанная концепция науки является «натуралистической» в том смысле, что в ее рамках естественные науки (в первую очередь, физика) выступают некой парадигмой для всех остальных наук. В этих рамках теории и модели должны находить свое математическое выражение. Однако любая наука может быть исследована не только с помощью количественных, но и качественных методов. Если в рамках количественных методов используются числа и формулы, то сторонники

качественных методов исследования прибегают к таким средствам, как метафоры и аналогии.

Представители позитивизма, предписывая логическую форму теоретическим утверждениям, фактически отождествляли рациональное с логическим. Однако не все то, что рационально, должно обязательно укладываться в логические рамки. Если процесс научного исследования попытаться ограничить рамками формальной логики, то за скобками остается нечто иррациональное. Это положение убедительно обосновали в своих работах М. Полани, Н.Р. Хэнсон, П. Фейерабенд и др. представители постпозитивизма.

М. Полани в своих работах во многом предвосхитил современные концепции философии и методологии науки. Его можно отнести к разряду тех «несистематичных» философов, которые пытаются осознать происходящие в науке изменения и предложить (как правило, в конфронтации с предшествующими философскими конструкциями) собственные принципы методологического анализа.

Основные принципы концепции М. Полани включают следующее.

Предложения науки не являются простыми описаниями наблюдений, и их истинность или ложность не может быть установлена в процессе наблюдения. Даже в физике, не говоря уже о биологии, неизбежны суждения вероятности. Но вероятность – это не наблюдаемый факт, а результат личностной оценки, лежащей вне этих фактов.

В случае столкновения между двумя научными теориями решающим критерием не должно выступать то обстоятельство, что одна теория соответствует эмпирическим фактам, а другая нет. Любые факты можно «подогнать» под теорию, если они интерпретируются в свете этой теории. Для изменения какой-либо теории требуется не просто обращение к фактам, а полное изменение самих рамок интерпретации. В этом случае на первый план выступает эстетический критерий «интеллектуальной красоты» теории как залог ее возможности выявить непознанную реальность.

Знание всегда подкрепляется интеллектуальным чувством субъекта; предложения до тех пор не становятся частью науки, пока их кто-нибудь не выдвинет и не заставит в них поверить. Это чувство играет известную роль в определении того, что является и что не является «наукой».

Знание не может быть формализовано полностью. Ни одна формула не может определить границы своего собственного применения, но это применение влияет на значимость и обоснованность формулы.

Все знание о внешнем мире основывается на неявно принятом метафизическом базисе; философские основания являются неотъемлемой частью самой науки (см.: 16).

Американский философ П. Фейерабенд выдвинул тезис о том, что в науке «все дозволено». Как и хозяйствующие субъекты в экономике, научные теории должны конкурировать между собой. Построение теорий не зависит от результатов наблюдения и эксперимента. Каждая теория имеет собственный опыт, и между этими «опытами» отсутствует какое-либо пересечение. Конкурирующие теории выступают в качестве «решающего» средства критики принятой теории, причем «более действенного», чем критика, основывающаяся на сравнении теории с установленными фактами. В результате оказывается, что не факты, несогласные с теорией, получают приоритет над альтернативными гипотезами, а благодаря отказу от альтернативных гипотез происходит устранение фактов, потенциально опровергающих принятую теорию. Согласие теории с фактами Фейерабенд отказывается рассматривать в качестве признака ее объективности. С его точки зрения, теории, обладающие высокой степенью эмпирической подтверждаемости, становятся почти неотличимыми от мифа и существуют исключительно за счет сообщества верующих и их лидеров (будь то священники или нобелевские лауреаты). В этом смысле астрономия мало чем отличается от астрологии, а химия – от алхимии. Что же в итоге предлагает П. Фейерабенд? По его мнению, конкуренция теорий должна обеспечить такие условия научной деятельности, которые бы не позволяли сдерживать даже наиболее нелепые продукты человеческого разума (13, с. 23).

В качестве основного метода научного познания у Фейерабенда выступает так называемый «плодотворный» релятивизм. Вера в «приближение к истине», по его мнению, лишь ограничивает возможности человеческого познания. В таком понимании познание не есть ряд непротиворечивых теорий, приближающихся к некоторой идеальной концепции, оно не может быть постепенным приближением к истине. Познание в концепции Фейерабенда – это

скорее увеличивающийся океан взаимно несоизмеримых альтернатив, в котором каждая отдельная теория (или каждая отдельная сказка, каждый миф) являются частями одной совокупности. Несоизмеримость конкурирующих теорий означает невозможность их сравнения с точки зрения истинности или правдоподобия. «Что же остается?» – возникает закономерный вопрос. Остаются, согласно Фейерабенду, эстетические суждения, суждения вкуса и наши собственные субъективные желания (13, с. 45). По мнению Фейерабенда, даже великие ученые поступают иногда так же, как политики макиавеллиевского толка, вводя в заблуждение публику с помощью манипуляции фактами. Научная революция и победа новой парадигмы невозможны до тех пор, пока во главе научных институтов остаются академики, поддерживающие старую парадигму. Следует отметить, что подобные взгляды уже не согласуются с принципом фальсифицируемости К. Поппера.

С. Тулмин внес в философию науки некий pragmatический аспект. Согласно его концепции, теории – это сущности, которые не столько проверяются, сколько используются. Теоретические утверждения Тулмин сравнивает с описанием правил: прежде, чем использовать то или иное правило, ученые ограничивают область его применения. И даже в этой области правила неприменимы для всех случаев без исключения. К примеру, убийство другого человека практически во всех странах мира преследуется по закону за исключением тех случаев, когда смерть другого лица наступает в ходе официально объявленных военных действий. На основе многочисленных примеров из истории науки Тулмин показывает, как, следуя логике позитивизма, ученый сталкивается с трудностями, пытаясь выявить область применения тех или иных теоретических утверждений. Любое правило, согласно Тулмину, оценивается не столько с точки зрения «истинности» или «ложности», сколько с позиций того, где оно применимо.

С. Тулмин подчеркивает то обстоятельство, что невозможно полностью разделить научные и философские аспекты человеческого понимания. «Научные факты» философски двусмысленны, и встает щекотливая задача – скорректировать их (9, с. 45). Тулмин приходит к выводу о том, что ни мир, с которым человек имеет дело, ни совокупность понятий, методов и убеждений, не являются исторически неизменными (9, с. 315). Согласно его взглядам, основные

черты развития науки сходны с дарвиновской популяционной теорией изменчивости и естественного отбора<sup>1</sup>.

Развитие философии и методологии науки тесно связано с переосмыслением традиционной теории познания. Реализация этой тенденции происходит благодаря обращению к новым идеям, предложению иных интерпретаций процесса научного познания. «Постпозитивистское течение, которое пришло на смену логическому позитивизму, – отмечают М. Элвессон и К. Скольдберг, – лишь укрепило веру в философию науки. Представители этого течения – Н.Р. Хэнсон, С. Тулмин и др., – сконцентрировали свое внимание на том, как реально осуществляется процесс научного исследования в противоположность своим предшественникам, которые ограничивались лишь описанием этого процесса» (10, с. 22).

Концепции представителей постпозитивизма оказали значительное влияние на дальнейшую эволюцию западной философии науки, в частности, на формирование Эдинбургской школы, представители которой (Б. Барнс, Д. Блур и др.) выдвинули т.н. «сильную программу» в социологии науки, а также на становление «социального конструкционизма» в социологии знания (Б. Латур). Т. Кун, М. Полани, П. Фейерабенд, С. Тулмин и др. в своих исследованиях обращались к истории науки, часто используя примеры (*case studies*). Не случайно их стали причислять к «историческому» направлению в философии науки. В итоге в современной философии науки наблюдается отход от абстрактных методологических схем в пользу исторических исследований (*case study*) (2). Начиная с 1980-х годов XX в. в работах по философии науки все большее внимание стало уделяться этическим проблемам науки. Представители биоэтики Т. Бичамп и Дж. Чилдресс в известной книге «Принципы биомедицинской этики» также широко использовали примеры (*cases*) из истории медицины (12). В рамках современной биомедицины «общие нормы научных отчетов» выступают в качестве своего рода парадигмы Т. Куна. Эти нормы основаны на теории вероятности и позволяют сравнить эффективность различных

---

<sup>1</sup> В дальнейшем С. Тулмин в своих работах обратился к разработке такого метода исследования, как рассуждение на основе конкретных случаев. См., напр. (14).

методов лечения, таких, как, например, терапевтические и хирургические (17).

Идеи постпозитивистов явились также своего рода предпосылкой для формирования такого философского течения, как постмодернизм. И постпозитивистов, и представителей постмодернизма объединяет идея плюрализма. Не случайно постмодернизм связывают с методом «полифонического исследования» (10, с. 284). Авторитет традиционных мифов или, используя термин Ф. Бэкона, «идолы театра», – это фактор, который ограничивает и подавляет полифонию. Сторонники постмодернизма призывают к эпистемологическому разнообразию так, чтобы был услышан каждый «голос из хора». Как постпозитивисты, так и постмодернисты решительно отвергают эмпиристскую идею в методологии, согласно которой факты «первичны», а теория «вторична». И те, и другие не разделяют идею объективности в смысле «аксиологической нейтральности» научного знания. Однако если постпозитивисты делают акцент на ценностных и социально-исторических факторах, обусловливающих характер научного знания, то представители постмодернизма – на лингвистических аспектах процесса познания. Согласно постмодернистам, ни один закон, ни одна норма не могут избежать влияния языка. Любой взгляд на реальность существует в рамках определенной «языковой игры». Лишь изменения сознания или воли способны трансформировать возможные интерпретации в господствующую картину реальности. Каждому конкретному ученному трудно освободиться от тех или иных субъективных предпочтений. Отсюда постпозитивисты приходят к принципу несопоставимости конкурирующих теорий, а постмодернисты – к идеи об «эквивалентных рассказах», согласно которой между конкурирующими теориями, или «рассказами», невозможно выделить более обоснованную, чем остальные.

Корни постмодернизма следует искать в той атмосфере неопределенности, скептицизма и плюрализма, которая получила распространение в период после Второй мировой войны. Это культурное движение зародилось в 1960-х, расширилось и стало оказывать влияние в 1970-х, стало модным и популярным в 1980-х и получило академическую форму выражения в 1990-х годах (10, с. 179). В середине 1990-х годов отмечается спад этого движения в области общественных наук (10, с. 180). Постмодернистами в 1960-х годах

называли группу американских литераторов, претендующих на особый способ изложения материала. Постепенно этот термин распространялся на гуманитарные науки, искусство, архитектуру.

Энергия постмодернистов была направлена против «метафизической» идеи о том, что существуют некие рациональные всеобщие принципы, которые обусловливают прогресс научного знания. Согласно взглядам представителей постмодернизма, подобные принципы суть не что иное, как мифы, «глобальные истории», «метарассказы». Мифы служат почвой для контроля над человеческим поведением. Вместо прямого подавления человека обществом в предшествующие эпохи формируется принуждение человека с помощью символов. Послушание и конформизм достигаются благодаря употреблению языка. Убеждение в том, что язык – это нейтральная сила, ошибочно. С помощью языка мифы сначала обосновываются как некие идеалы (универсальная сила), а затем внедряются в сознание людей (официальная сила). Мифы, или метарассказы, служат для того, чтобы устраниить альтернативные способы мышления и поведения. Контроль с помощью символов становится возможным в силу различия между фактом и оценкой. Формируется убеждение, что лишь некоторые взгляды могут быть объективными. В настоящее время общепринятым считается положение о том, что научные взгляды обладают несомненным преимуществом по сравнению с другими. Считается, что язык науки, будучи более формализованным, менее подвержен предубеждениям и представляет более объективное описание реальности, чем любой другой. В связи с этим возникает закономерный вопрос, как быть, например, с альтернативными методами лечения людей? «Глобальные истории» должны быть вытеснены «локальными историями». В рамках «локальных историй» никакие естественные противоречия не должны устраняться во что бы то ни стало.

К примеру, трактовка времени с позиций движения механических часов – это метарассказ (11). В рамках этой трактовки время «математизируется», представляется в виде бесконечной совокупности отдельных моментов. Эти моменты рассматриваются дискретными и самодостаточными. Настоящее – это момент между прошлым и будущим. Это представление опирается на традицию эмпиризма, согласно которой субъект с помощью чувственных впечатлений фиксирует лишь один аспект времени – настоящее,

которое отражается в его сознании. Тем самым время механизируется, представляется в терминах физики. Сторонники этой трактовки игнорируют положение о том, что любое представление о времени опосредовано интерпретацией. Даже научные представления являются ценностно-нагруженными и выражают лишь одно понимание из множества возможных. В соответствии с традиционной трактовкой каждой возрастной группе людей обществом предписывается определенная роль независимо от индивидуальных особенностей каждого конкретного индивида. Социальная роль в данном случае выступает в качестве независимой сущности, способной влиять на человеческое поведение. В противоположность этому времени, с точки зрения постмодернистов, необходимо рассматривать сквозь призму человеческого опыта<sup>1</sup>. Именно опыт позволяет человеку помнить прошлое, идентифицировать настоящее и предвидеть возможное будущее. Согласно Делёзу, время *длится*. Движение времени выражается не столько в пространстве, сколько в переключении внимания сознания. Соответственно прошлое – это не то, что исчезло во времени, а настоящее, которое потеряло определенное значение для субъекта. «Философское время, – пишут Делёз и Гваттари, – это время всеобщего сосуществования, где “до” и “после” не исключаются, но *откладываются* друг на друга в стратиграфическом порядке» (1, с. 78).

Поскольку реальность конструируется с помощью символов, не существует различия между теорией и объективной реальностью. Если реальность – это система «рассказов» или «текстов», то

---

<sup>1</sup> Существенно расширить человеческие представления о времени пытаются представители трансгуманизма. Проблемы трансгуманизма представляют перспективы фундаментального изменения человеческого бытия. В настоящее время нанотехнология применяется в здравоохранении в целях предупреждения и лечения болезней. Однако понятие «трансгуманизм» указывает на то, что представители нанотехнологии ставят перед собой цель «перейти» границы человеческих возможностей. Нанотехнологии утверждают о расширении границ таких вещей, как возраст, эмоциональные связи с другими людьми, отношение к другим живым существам. Одно дело – улучшить условия человеческой жизни в рамках границ человечности, другое дело – улучшить их путем «надстройки», преступив тем самым границы возможностей человека. Иными словами, в случае трансгуманизма речь идет не об улучшении жизненных условий, а об «улучшении» человека как такового. Фундаментальное изменение человека может означать, например, существенное увеличение возраста человека, приближающее его к бессмертию.

описание этой реальности – это лишь тексты наряду с другими текстами. К примеру, такие объекты реальности, как «деревья», могут по-разному трактоваться представителями различных областей знания: как объекты эстетического восприятия, как ресурсы, необходимые для реализации тех или иных проектов, как системы, способные спасти человечество от экологической катастрофы, и т.д. Иными словами, предмет науки конструируется в процессе дискурса, порожденного самими учеными. Этот предмет оказывается не «внешним», а «внутренним» по отношению к науке. Теория не столько объясняет объекты реальности, сколько конструирует их.

В этих условиях оценки истинности и объективности научного знания дополняются ценностно-целевыми установками не только на эффективность, но и на справедливость, гуманистичность, красоту. В настоящее время, когда точки роста нового знания возникают на стыках наук, любые формы регламентации отвергаются. В результате меняется смысл процесса познания: вместо известного производится неизвестное, вместо эффективного – новое, отличающееся от знакомого. Важное место в современной науке постмодернисты отводят воображению. Именно с помощью воображения субъект способен к постижению нового. Этой целью и обусловливается плюрализм научно-исследовательских программ (4).

В качестве философских предпосылок постмодерна выделяют учения таких авторов, как Ф. Ницше с его призывом к устраниению господствующих идей, а также М. Хайдеггер и З. Фрейд. В ряду представителей постмодернизма следует выделить концепцию науки и знания Ж.-Ф. Лиотара, подход к философии с лингвистическим уклоном Ж. Деррида, психоаналитический подход к философии Ж. Делёза и Ф. Гваттари, иронический стиль литературного изложения У. Эко и др.

Задачу философии Делёз и Гваттари усматривают в том, чтобы в каждом конкретном случае находить инстанцию, способную измерить истинностное значение противоположных мнений – либо выбирая некоторые мнения, более мудрые чем другие, либо признавая за каждым из мнений свою долю истины. Согласно Делёзу и Гваттари истина – это всего лишь создаваемый мыслью предполагаемый план бытия. Следуя за Ф. Ницше, они подчеркивают, что мысль – это творчество, а не воля к истине. А если теперь, в отличие от классического образа мысли, больше нет воли к истине, то

ЭТО ОТТОГО, ЧТО МЫСЛЬ СОСТАВЛЯЕТ ЛИШЬ «ВОЗМОЖНОСТЬ» МЫСЛИТЬ, КОТОРАЯ ЕЩЕ НЕ ПОЗВОЛЯЕТ ОПРЕДЕЛИТЬ МЫСЛИТЕЛЯ. ИСТИНА, ПО ДЕЛЁЗУ И ГВАТТАРИ, МОЖЕТ БЫТЬ ОПРЕДЕЛЕНА ЛИШЬ ЧЕРЕЗ ФОРМУЛЫ «ОБРАТИТЬСЯ К...» ИЛИ «ТО, К ЧЕМУ ОБРАЩАЕТСЯ МЫСЛЬ». ПРИ ЭТОМ ДЕЛЁЗ И ГВАТТАРИ ПРИЗНАЮТСЯ, ЧТО НЕ РАСПОЛАГАЮТ НИКАКИМ КОНЦЕПТОМ ИСТИНЫ (1, с. 55). ЕСЛИ И САМО ЗАБЛУЖДЕНИЕ ПО ПРАВУ ЯВЛЯЕТСЯ ЭЛЕМЕНТОМ ВСЕОБЩЕГО ПЛНА, ТО ТОГДА СУТЬ ЕГО ПРОСТО В ТОМ, ЧТО СУБЪЕКТ ПРИНИМАЕТ ЛОЖНОЕ ЗА ИСТИННОЕ, КОНЦЕПТ ЖЕ ОНО ОБРЕТЕТ ЛИШЬ В ТОМ СЛУЧАЕ, ЕСЛИ БУДУТ ОПРЕДЕЛЕНЫ ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ. НАПРИМЕР, ДЕКАРТ ВЫДЕЛЯЛ ДВЕ СОСТАВЛЯЮЩИХ ПОЗНАНИЯ: ОГРАНИЧЕННОЕ ПОНИМАНИЕ И БЕЗГРАНИЧНАЯ ВОЛЯ (1, с. 55). СУБЪЕКТУ ПОЗНАНИЯ В РАМКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТИПА РАЦИОНАЛЬНОСТИ<sup>1</sup> («ПРЕЖНЕМУ ИДИОТУ», В ТЕРМИНАХ ДЕЛЁЗА И ГВАТТАРИ) ТРЕБОВАЛИСЬ ОЧЕВИДНОСТИ, К КОТОРЫМ ОН ПРИШЕЛ БЫ САМ. А ПОКА ОН ГОТОВ БЫЛ СОМНЕВАТЬСЯ ВО ВСЕМ, ДАЖЕ В ТОМ, ЧТО  $3 + 2 = 5$ ; ОН СТАВИЛ ПОД СОМНЕНИЕ ЛЮБЫЕ ИСТИНЫ ПРИРОДЫ. СУБЪЕКТУ В РАМКАХ ПОСТНЕОКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА РАЦИОНАЛЬНОСТИ («НОВОМУ ИДИОТУ») СОВЕРШЕННО НЕ НУЖНЫ ОЧЕВИДНОСТИ, ОН НИКОГДА НЕ «СМИРИТСЯ» С ТЕМ, ЧТО  $3 + 2 = 5$ . ОН ЖЕЛАЕТ АБСУРДА – ЭТО УЖЕ ДРУГОЙ ОБРАЗ МЫСЛИ. ПРЕЖНИЙ СУБЪЕКТ ХОТЕЛ ИСТИНЫ, НОВЫЙ ЖЕ ХОЧЕТ СДЕЛАТЬ ВЫСШИМ МОГУЩЕСТВОМ МЫСЛИ АБСУРД, ТО ЕСТЬ ТВОРИТЬ (1, с. 83).

Трудно не согласиться с Л.А. Марковой (5) в том, что предметом логического рассмотрения Делёза и Гваттари выступает именно тот момент, когда эволюционный период в развитии науки обрывается, когда происходит поворот к другим переменным и другим отношениям, иными словами, период научной революции. И если у постпозитивистов при этом возникает проблема несопоставимости конкурирующих теорий, то у Делёза и Гваттари она как бы снимается, так как поворот к другому типу мышления, или другой референции, осуществляется на базе очередного соприкосновения с виртуальным миром хаоса. И здесь выявляется принципиальное отличие позиции Делёза и Гваттари от доминирующей тенденции объяснения революционных периодов в XX в. в рамках пост-

---

<sup>1</sup> В данном случае целесообразно обратиться к концепции В.С. Стёпина о трех типах рациональности. Важную роль играет характеристика В.С. Стёпина постнеоклассической науки, в рамках которой ценности включаются в научную рациональность. См.: Стёpin В.С. Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 619–640.

позитивизма. Если в последнем случае наука рассматривалась сквозь призму мира культуры, социума, научного сообщества, и этим она как бы выводилась из сферы логики, то у Делёза и Гваттари наука помещается в мир процессов, выводящих ее из хаоса (где нет еще ни субъекта, ни объекта). Именно этот мир и объясняется средствами логики, разрабатываемой Делёзом и Гваттари. Вопрос ставится не так, что надо установить логические мосты между разными типами рациональности, а по-другому: какова логика возникновения всех этих способов научного мышления из чего-то не-научного, еще только могущего стать наукой, из хаоса, из виртуального мира. Отношения между субъектом и предметом научного исследования в философии Делёза и Гваттари преобразуются в отношения между формируемыми наукой вещами, которые приобретают способность к восприятию и ощущению через посредство «частных наблюдателей». Нельзя утверждать, что природные процессы происходят объективно, независимо от субъекта, но и порожденными субъектом их тоже нельзя считать. Познающий субъект как бы отодвигается на задний план, уступает место частному наблюдателю, восприятия которого не носят субъективного характера. Таким образом, классический дуализм субъекта и объекта познания разрешается у Делёза и Гваттари с помощью концепта частного наблюдателя (5). «Сколь бы ни были историчны и исторически достоверны те личные имена, с которыми связывается при этом высказывание, они всего лишь маски для иных становлений, всего лишь псевдонимы для более таинственных единичных сущностей, – пишут Делёз и Гваттари. – В случае пропозиций таковыми являются внешние *частные наблюдатели*, научно определяемые по отношению к той или другой оси референции» (1, с. 37).

В основе концепции Лиотара лежит гипотеза о том, что по мере вхождения общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры – в эпоху постмодерна, изменяется статус знания. Увеличение числа информационных машин занимает и будет занимать в распространении знаний такое же место, какое заняло развитие средств передвижения сначала человека (транспорт), а затем звука и изображения. При таком всеобщем изменении природа знания не может оставаться неизменной. В этих условиях можно предвидеть, что все непереводимое в установленном знании будет отброшено, а направления новых исследований будут подчи-

няться условию переводимости возможных результатов на язык машин. «Производители» знания, как и его пользователи, должны будут иметь средства перевода на эти языки того, что одни стремятся изобрести, а другие – усвоить. Информация становится средством в борьбе за власть; знание циркулирует так же, как и денежные потоки.

Согласно Ж.-Ф. Лиотару, прагматизм знания берет верх над семантикой смысла и значения. Критерием знания выступает не объективность, а практическая польза, эффективность и успех. Знание производится и будет производиться для того, чтобы быть проданным, оно потребляется и будет потребляться, чтобы обрести стоимость в новом продукте, и в обоих этих случаях, чтобы быть обмененным. Оно перестает быть самоцелью и теряет свою «потребительскую стоимость» (3). Прежние вопросы «верно ли это?», «чему это служит?» уступают место другим – «можно ли это продать?», «эффективно ли это?» Под угрозой оказывается всякая легитимация, всякое обоснование, что таит в себе опасность произвела и вседозволенности. Происходит «слияние техники и науки в огромный технонаучный аппарат». Усиливающийся плюрализм языковых игр ведет к неограниченному релятивизму, который способствует превосходству языковой игры технонауки над всеми другими. Технонаука подчиняет знание власти, науку – политике и экономике, она следует правилу, согласно которому «разум всегда является разумом более сильного». Лиотар считает, что ни наука, ни тем более технонаука не могут претендовать на роль объединяющего и определяющего начала в обществе. Хотя, как отмечает Лиотар, общих и объективных критериев для решения споров и разногласий не существует, тем не менее в реальной жизни они решаются, вследствие чего имеются проигравшие и побежденные. Поэтому встает вопрос: как избежать подавления одной позиции другой и каким образом можно отдать должное побежденной стороне? Лиотар видит выход в отказе от всякой универсализации и абсолютизации чего бы то ни было, в утверждении настоящего плюрализма (7).

Вместо позитивистского принципа верификации и постпозитивистской концепции фальсификации Лиотар предлагает так называемое «двойное правило». Научное решение, или достижение объективности, по Лиотару, состоит в соблюдении этого правила.

Первое – это диалектика или риторика юридического типа: референт есть то, что предлагает аргумент для доказательства, деталь для убеждения в споре. Не «я могу доказать, поскольку действительность такова, как я сказал», но «поскольку я могу это доказать, то можно считать, что действительность такова, как я сказал». Второе – метафизика: один и тот же референт не может предоставить множество противоречащих или необоснованных доказательств или аргументов типа: «Бог не обманщик». Двойное правило позволяет дать спору партнеров, отправителя и получателя, горизонт консенсуса. Чтобы ответить на вопрос, «как доказать доказательство?» или, в более общем виде, «кто определяет условия истинности?», нужно отойти от метафизического поиска первого свидетельства, или трансцендентной власти, и признать, что условия истинности, т.е. правила игры в науке, являются имманентными этой игре и не могут быть установлены иначе, как в споре, который должен быть сам по себе научным, и что не существует иного доказательства верности правил, кроме того, что они сформированы на основе консенсуса экспертов. Иными словами, будучи частью «языковой игры», объективность знания не нуждается в каком-либо «внешнем» обосновании.

Доказательство истины в науке сравнивается Лиотаром с принятием закона в парламенте. Прогресс науки представляет собой не что иное, как движение, в котором якобы аккумулируется знание, но это движение распространяется на новый социополитический субъект. Народ спорит сам с собой о том, что справедливо, а что нет, точно так же, как сообщество ученых – о том, что истинно, а что ложно. Первый накапливает гражданские законы так же, как второе – научные; первый совершенствует правила своего консенсуса через посредство конституционных положений так же, как второе пересматривает их в свете своих знаний, производя при этом новые «парадигмы».

Истинность высказывания и компетенция высказывающего зависят, таким образом, от одобрения коллектива равных по компетенции. Отсюда Лиотар делает вывод о том, что нужно «формировать равных». Истиной считаются те высказывания, по поводу которых уже состоявшийся обмен аргументами и приведенными доказательствами, формирующими прагматику исследования, считается достаточным. Эти высказывания в дальнейшем уже не под-

лежат обсуждению. Сравнивая науку и ненаучное знание, Лиотар приходит к выводу, что в существовании первого необходимости не больше, чем во втором, хотя и не меньше. Одно и другое сформированы совокупностями высказываний; высказывания являются «приемами», направленными на игроков в рамках общих правил. Эти правила являются специфическими для каждого знания. Чтобы обосновать объективность знания, ученые вынуждены обращаться к помощи «внешних факторов». Научное знание не может узнать и продемонстрировать свою истинность, если не будет прибегать к другому знанию-рассказу, являющемуся для него незнанием; за отсутствием оного оно обязано искать основания в самом себе и скатываться таким образом к тому, что осуждает: предвосхищению основания, предрассудку (3).

Важным фактором утверждения истины оказывается помочь науке со стороны власть имущих. «Государство может тратить много средств на то, – пишет Лиотар, – чтобы наука могла представляться как эпопея: с ее помощью оно становится внушающим доверие, создает общественное одобрение» (3). Подобные вещи имеют место тогда, когда «языковая игра науки» стремится к истинности своих высказываний, но не имеет возможности легитимировать ее собственными средствами. Вопрос о государстве оказывается, таким образом, тесно переплетенным с вопросом об объективности научного знания. «Народ», каким является нация или даже человечество, не довольствуется – особенно его политические институты – знанием: он устанавливает законы, иначе говоря, формулирует предписания, имеющие значение норм. Он, следовательно, осуществляет свою компетенцию не только в сфере денотативных, раскрывающих истину высказываний, но также и прескриптивных, претендующих на справедливость.

Таким образом, поиск объективности знания ограничивается у представителей постмодернизма правилами ведения спора, эпистемология вытесняется риторикой, процесс познания – дидактикой, диалектика исследования – игрой формирования научного знания, деятельность ученого – языковой игрой. В рамках постмодернизма различие между субъективным и объективным стирается. При исследовании релятивизма необходимо вслед за Л.А. Микешиной выделять различные его смыслы. С одной стороны, абсолютизируется сам момент релятивности как изменчивости, неустой-

чивости, связанных с индивидуальными особенностями познающего, и именно в этом случае данный феномен выступает как неплодотворный метод познания. С другой – релятивизм понимается как учет обусловленности процесса научного познания многочисленными факторами (историческими, социокультурными, ценностными и т.п.), и в этом смысле он предстает необходимым моментом прогресса науки (6, с. 418).

Представители постмодернизма ставят проблемы, которые трудно разрешить в рамках самого этого течения (17). Во-первых, постмодернисты утверждают, что, с одной стороны, язык-дискурс конструирует реальность, а с другой – реальность (или «социально-исторические» условия) сама обуславливает дискурс. Во-вторых, они подчеркивают, что ни в науке, ни в гуманитарных исследованиях нет места для общей теории, в то время как само это утверждение выступает частью общей теории. В-третьих, рассуждая об обществе потребления, культурном плюрализме и т.п., постмодернисты обращаются к «реалистической онтологии». С другой стороны, выдвигая тезис о том, что общество является своего рода продуктом дискурса, они вольно или невольно отстаивают идеалистическую эпистемологию.

К идеям постмодернизма можно относиться по-разному. Одни, подвергая взгляды постмодернизма обоснованной критике, «не принимают» их, лишая его представителей сколько-нибудь значимой роли в современной философии науки. Так, А.П. Огурцов рассматривает постмодернизм как романтически неприязненную идентификацию культуры, основанную якобы на «смерти автора» и даже человека. «Постмодернизм, – пишет он, – это неприятие процессов глобализации современных обществ, притязание на то, чтобы стать чем-то “пост”, не поняв тенденций наличных обществ и культур» (8). Другие, отвергая отдельные постулаты постмодернизма, принимают иные его положения, или «рациональные зерна». Например, Р. Сибеон призывает к тому, чтобы, используя идею постмодернистов о вариативности научного знания, отбросить их эпистемологию и онтологию, полные противоречий (17, с. 35). Однако вклад сторонников постмодернизма в современную философию науки не ограничивается тезисом о вариативности знания. Так, Делёз и Гваттари предложили один из путей разрешения проблемы теоретической нагруженности утверждений наблюдения, пробле-

мы, затрудняющей трактовку научного знания как объективного. Они выдвинули представление о частном наблюдателе, мысленно изолируя его от какого то ни было социокультурного контекста (5).

### **Список литературы**

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – Спб.: Алетейя, 1998. – 146 с.
2. Касавин И.Т., Порус В.Н. О некоторых итогах и перспективах анализа науки. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/iphras/library/phnauk5/porus-kas.htm>
3. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/liot/01.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/liot/01.php)
4. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Mank/08.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Mank/08.php)
5. Маркова Л.А. Постмодернизм в науке, религии и философии. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000704/index.shtml>
6. Микешина Л.А. Философия познания. Полемические главы. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 624 с.
7. Миронов В.В. Ж. Лиотар: Постмодерн как неуправляемое возрастание сложности. – Режим доступа: [http://society.polbu.ru/mironov\\_philosophy/ch55\\_i.html](http://society.polbu.ru/mironov_philosophy/ch55_i.html)
8. Огурцов А.П. Постмодернизм в контексте новых вызовов науки и образования. – Режим доступа: [http://www.phil63.ru/postmodernizm-v-kontekste-novykh-vyzovov#\\_edn1](http://www.phil63.ru/postmodernizm-v-kontekste-novykh-vyzovov#_edn1)
9. Тулмин С. Человеческое понимание. – М.: Прогресс, 1984. – 324 с.
10. Alvesson M., Skoldberg K. New vistas for qualitative research. – L. etc., 2009. – 350 p.
11. Arxer S.L., Murphy J.W., Belgrave L.L. Temporality and old age: a postmodern critique // Reconstructing postmodernism: critical debates. – N.Y., 2007. – P. 125–140.
12. Beauchamp T.L., Childress J.F. Principles of biomedical ethics. – N.Y.; Oxford, 2001. – 454 p.
13. Feyerabend P.K. Problems of empiricism // Philosophical papers. – Cambridge, 1981. – Vol. 2. – P. 23–45.
14. Jonsen A.R., Toulmin S. The abuse of casuistry: history of moral reasoning. – Berkeley: Univ. of California press, 1988. – 420 p.
15. Mouzelis N. Cognitive relativism: between positivistic and relativistic thinking in social sciences // Reconstructing postmodernism: critical debates. – N.Y., 2007. – P. 15–28.
16. Polanyi M., Prosch H. Meaning. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1975. – 246 p.

17. *Sibeon R.* An excursus in post-modern social science // Reconstructing postmodernism: critical debates. – N.Y., 2007. – P. 29–40.
18. *Springer de Freitas R., Pietrobon R.* Whoever could get rid of the context of discovery / context of justification dichotomy? A proposal based on recent developments in clinical research // J. of medicine a. philosophy. – Georgetown, 2007. – Vol. 32, N 2. – P. 25–42.

---

**Г.В. Хлебников**

## **ИДЕИ ФИЛОСОФСКОЙ МИСТИКИ В РЕФЛЕКСИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

*Аннотация.* В статье автор рассматривает влияние некоторых мистических и гностических идей на ментальность постмодернизма на примере концепций М. Хайдеггера, Г. Йонаса и Э. Лимонова.

*Ключевые слова:* Бог, мистика, мистицизм, постмодерн, Хайдеггер, Майстер Экхарт, Лимонов, гносис.

*Annotation.* Author represents impacts of some mystic and Gnostic ideas on the post modern's thoughts on examples of M. Heidegger, H. Jonas and E. Limonoff.

*Keywords:* God, mystics, mysticism, postmodern, Heidegger, Meister Ekhart, Limonoff, gnosis.

Ученые констатируют, что в настоящее время «почти повсеместно происходит расширение и усиление влияния» мистицизма (5, с. 4), что «мистические настроения начали играть доминирующую роль в молодежной контркультуре» (там же, с. 3), что сейчас наблюдается чрезвычайное возрождение разных форм мистики и мистицизма, мистика является частью постмодерна (8). Как представляется, это общее положение можно конкретизировать и расширить, проследив влияние мистических и гностических идей в философии на примере мышления раннего М. Хайдеггера, философско-теологических взглядов Г. Йонаса и Э. Лимонова. По-видимому, логика абсорбированного материала свидетельствует о гораздо более широкой дисперсии, глубине проникновения и важности роли мистических явлений в философии, религии, культуре и частной жизни людей, чем принято считать. В связи с этим репре-

зентативным, вероятно, является сообщение в газете «Тайная Власть» (статья «Паранормальная статистика») о результате интернет-опроса более чем 2000 человек, свыше 96% которых заявили, что встречались в своей жизни со сверхъестественным раз или более, при этом 70% респондентов отмечают, что эта встреча существенно изменила их жизнь. В этой же статье сообщается, что 75% американцев и 60% англичан убеждены в реальности паранормальных явлений (7, с. 2).

Вопросы феноменологии и теологии в ранних работах М. Хайдеггера тематизированы С. Коначевой. Исследовательница анализирует и описание философом феномена мистики, который он противопоставляет рационализированию религии. Мистика понимается Хайдеггером как «форма выражения религиозного переживания», в котором смысл божественной реальности переживается не как логический, а какteleологический. В оптике мистической традиции жизнь оказывается метафизическим напряжением, притяжением к трансцендентному (3, с. 85–86). Мыслитель, пишет Коначева, в поисках ответа на вопрос, как конституируется религиозная предметность, обращается к иррациональным доктринаам Майстера Экхарта, в которых познается допредметное и в принципе неопределяемое – Абсолют. Бог может стать предметным только для подобного себе («подобное познается подобным»), поэтому у Экхарта процесс познания становится освобождением души от множественности и возвращением к своим корням.

В мистической концепции познания, по Хайдеггеру, «ты можешь познать только то, что ты есть», поэтому особенно ценным является концепция Майстера Экхарта о рождении Логоса, Сына Божьего в человеческой душе в реальном единении человека с Богом, когда Он порождает первого как своего Сына. При этом акцентируется темпоральный аспект божественного излияния в творении. Человеческая душа также участвует в Его рождении, соработает в актуализации Бога. Основу личности человека, согласно Экхарту, составляет «искра души», «глубочайшим образом соединенная с бездной божества» (3, с. 86), поэтому предметность религиозного переживания определяется не метафизическими противопоставлениями субъекта и объекта, а ультимативным единством оснований души и Бога, в котором я есть Он и Он есть я. Рассматривая, далее, анализ Хайдеггером двух посланий Св. Апостола Павла,

Коначева указывает, что для последнего условием возможности стать тем, кто он есть, оказывается акт веры, «принятие слова». И ядром его собственного богословия, «определившим многие темы, понятия, подходы к ветхозаветной традиции была мистическая встреча по дороге в Дамаск» (3, с. 98).

Таким образом, именно мистическое событие, опыт прямой коммуникации с воскресшим Иисусом Христом оказывается причиной не только радикальной экзистенциальной трансформации до тех пор ревнителя иудаизма Савла, безжалостно преследовавшего христиан, в пламенного апостола и аутентичного христианина Павла, но и становится основой, «ядром» его теоретических взглядов, его богословия, которое является одним из краеугольных камней и современной христианской теологии. Наверное, именно этот факт должен рассматриваться как свидетельство важности мистических оснований религиозной веры в христианстве. Но и в иудаизме имеются аналогичные факты: например, обращение Бога к Моисею из «пламенеющего куста», контакты с Ним Иезекииля и других пророков. Не менее мистичны и в исламе сеансы коммуникации Мухаммада с Аллахом, явления ангелов и архангелов и т.д. Изучение феноменологии вместе с анализом «живого духа мистической традиции», подчеркивает С. Коначева, в конце концов приводит Хайдеггера к институциональному разрыву с католицизмом (3, с. 86) и сближению с протестантизмом.

Таким образом, по существу показано, что глубокое исследование и ассимиляция мистических концепций, понимание их экзистенциальной значимости для существования и духовного пробуждения человека (феноменология в этом процессе явно играет подчиненную роль) радикально меняет даже религиозные взгляды.

Но не менее интенсивное воздействие оказывают на сознание и концепции современных исследователей и гностические идеи. Так, рассматривая в своей статье борьбу Ганса Йонаса, известного ученого, с пониманием мира как равнодушного к человеку, Ф.Й. Ветц (9) показывает, что Йонас постоянно опирается на теологические допущения, создавая миф, который должен удовлетворять трем условиям: 1) согласовываться с данными современной науки; 2) принимать во внимание трагический опыт Аушвица; 3) выражать разработанный в этике ответственности каталог обязанностей человека перед природой. Ф. Ветц не пишет, что эта конструкция

оказывается также современной вариацией философско-гностического мифа, но это и так становится очевидным из дальнейшего изложения, ведь в этом мифе Г. Йонас допускает, что некий Творец установил начало мира, а затем полностью самоустранился из начавшего развиваться с Большого взрыва Универсума. В его текстах можно также прочесть, что божественная Первооснова сама отреклась от собственного бытия, чтобы мог существовать мир, что Бог отдал свое существование последнему, а Себя вовременил и поместил по сю сторону, претворив тем самым мир в становящуюся Божественность – идея, которая, замечает Ветц, напоминает о поздней философии Шеллинга и Шелера. И, можно еще заметить, формально восходящая, по-видимому, к древнегреческой мифеме о погибшем Дионисе, из праха которого и были созданы люди.

После отказа Бога от своего существования в пользу становящегося Универсума в этом последнем теперь все происходит имманентно, без вмешательства какой бы то ни было трансцендентности. Бог не вложил в первоматерию никакого мирового плана, кроме стремления к высшему развитию, на которое Он сам теперь не имеет никакого воздействия: все идет от начального Биг Бэнга и далее само, без плана, готовым к высшему прогрессу, благодаря страстному влечению, которое Йонас именует космогоническим Эросом. Этот последний пользуется любой возможностью, чтобы произвести нечто новое и всегда более высокое (9, с. 28). Конечно, продолжает Ветц, с самого начала было в высшей степени невероятно, чтобы где-то в безмерном Универсуме с его бесчисленными галактиками и звездами из водной субстанции и гелия когда-либо могли возникнуть жизнь и Дух, хотя бы они и были тайно вожделенной целью отдавшегося возникшему миру Божества. Но тем более значительно их неожиданное появление из глухих бездн материи в ходе эволюции и поэтому тем ценнее их существование.

Этот миф действует непривычно, хотя и стремится соответствовать требованиям настоящей эпохи. Йонас хочет метафизически продумать целое мира, не вступая в противоречие с естественно-научными знаниями. Разумеется, пишет Ветц, при этом приходится отказаться от представления о заботливо пекущемся о мире Божестве, ибо законы мира не терпят никакого вмешательства со

стороны какой-либо трансцендентной силы. Таким образом, лишь ценой согласования образа Бога с научной картиной мира оказывается возможной идея божественной заботы о человеке и мире.

Аналогично и с опытом Аушвица: вопли страха и ужаса брутально убиваемых евреев ставят вопрос, какой Бог мог допустить такое? Йонас отвечает лаконично: Тот, Который не всесилен, а отрекся от своей мудрости и отдал Самого Себя миру. Поэтому можно сказать, заключает Ветц, где бы в мире ни происходили чудовищные деяния, это не Бог оставляет человечество на произвол, а человечество покидает Его (9, с. 28).

Тем не менее, как и в работах многих других современных теологов и мыслителей (см., напр., 6), у Йонаса ограничивается традиционно главный атрибут Бога – Его всемогущество, которое обуславливает остальные атрибуты. Перед лицом кажущихся несовершенств природы, естественных и рукотворных катастроф, различных форм природного и человеческого зла многие исследователи не видят возможности обоснования традиционной концепции абсолютных атрибутов, а стремятся построить новую доктрину, которую они приводят в соответствие как с современным уровнем развития науки, так и своего понимания. Ветц, в частности, указывает, что причиной отказа Йонаса от концепции заботливого Бога является именно его ясное сознание того, насколько проблемно перед лицом ужасов Аушвица и огромного числа научных открытий обращение к мифо-метафизической понятийной форме. То, что он принимает во внимание оба этих фактора, несомненно, является достоинством, но в то же время ведет во все большей мере к опусканию и обеднению традиционного понятия Бога, так что в конце концов нельзя не спросить, пишет ученый, не лучше ли вообще отказаться от веры в Бога, чем нагружать Его столь многими оговорками? (9, с. 29).

Но для Йонаса теология важна тем, что добавляет этике ответственности дополнительное значение. Отныне творить зло людям и природе, делает вывод Ветц, значит пренебрегать и ранить самого Бога и, напротив, относиться к ним заботливо – значит спешить на помощь становящемуся и страждущему Богу.

Обращение к пантеистическим и гностическим коннотациям оказывается приемлемым вариантом для эвентуального разрешения современных экзистенциальных и когнитивных затруднений в

понимании Абсолюта даже для христиански ориентированных мыслителей. При этом попытки вернуться, вероятно, к античным моделям ограниченного в своих возможностях Бога (тогда – богов) встречаются у самых разных авторов, в том числе, например, у Мартина Бубера, который «говорил, что Бог нуждается в поддержке и даже утешении со стороны человека» (1, с. 50).

Эмфатическое влияние гностических идей очевидно и во взглядах Э. Лимонова. Рассматривая в своей книге «Ереси» (4) наиболее важные философские вопросы: 1) кто я? Откуда и зачем я пришел? Кто меня создал? В каком отношении я нахожусь с этой многообразной Вселенной? 2) какова истинная природа моего существа? Какова истинная природа проявленного мира и в чем его причина? 3) чем мы должны руководствоваться в своих действиях, пока живем в физическом теле? Продолжаем ли мы жить после смерти? – автор пишет, что «наиболее древние ответы на эти вопросы должны быть наиболее ценные, потому что в отдаленные времена память человечества была свежее, и, вероятнее всего, мы знали то, о чём позднее забыли» (4). При этом, по его мнению, наиболее древние ответы на эти фундаментальные вопросы дают религии. Но прежде чем обратиться к рассмотрению сакральных текстов классических религий, Э. Лимонов анализирует человека с точки зрения теории эволюции, согласно которой «человек получился случайно», «как удачный мутант», отмечая, что даже при таком подходе заметны фундаментальные отличия человека от животного мира: 1) человек один обладает разумом и сознанием, 2) другое странное отличие человека от фауны – отсутствие у человека естественных врагов, ведь установлено, пишет писатель, «что в мире животных все поедают всех. Львы поедают антилоп и буйволов. За зайцами охотятся лисы и волки, и крупные хищные птицы; мышами питаются и совы, и лисы, и домашние кошки», но «почему никто не поедает и не поедал человека? Он что, исключение из законов природы?» – спрашивает писатель (4). Человека умерщвляли дикие звери, но целенаправленного видового врага, специализировавшегося в поедании людей, не существует в природе. И никогда и не существовало – палеонтология также не оставила подобных доказательств. Третье основное отличие Лимонов видит в том, что «вид человеческий» не включает в число своих инстинктов табу на внутривидовое убийство: человек убивает себе

подобных, убийство человека человеком – рядовое, непримечательное преступление в современной судебной практике, не говоря уже о бесчисленных войнах, которые ведут между собой люди.

Поэтому Лимонов заключает, что человек – разительное исключение из законов природы, так что можно предположить, что он вообще не из природы, хотя и походит на приматов. Но это обстоятельство можно объяснить тем, что его создали на основе фауны Земли. Или фауну Земли, а именно ее приматов, создали по модели человека.

Анализируя собранный из мировых религий материал, писатель отмечает, что создание человека в главе 2 Книги Бытия (единственное для иудаизма и христианства) и описание создания человека в Коране, в частности в суре XXIII, стихи 12–14, удивительно напоминает осуществление какой-то медицинской, но также магической операции. Налицо как многочисленная атрибутика, материалы и инструментарий, так и странная черная глина (грязь, прах), «что обладает сильным звуком». Глина превращена в сгусток, в «зерно в крепком охранительном месте». Что это за место? – спрашивает исследователь. Оболочка? «Плетенка» из шумерской клинописной поэмы? «Зерно» затем превращено в «комок крови». Операция колдовства или «зерно» было уже зародышем, фетусом? Затем «комок крови» вырос в «кусок плоти».

Описания создания человека нужно понимать буквально, делает вывод исследователь. Ведь и современное состояние науки уже позволяет искусственное оплодотворение, более того, ученые вплотную подошли к клонированию человека.

Тем более могла сделать это иная, высокоразвитая цивилизация, пишет Э. Лимонов, которая достигла и более высокого уровня развития задолго до момента сотворения ею человека. Иначе «откуда еще появился на планете совершеннейше ей чуждый вид человека?!» (4). Таким образом, человека сделали некие сверхсущества при помощи каких-то технологий, к которым само человечество также стремительно приближается, а описания создания человека в Книге Бытия (глава 2) и в Коране (суре XXIII) суть достоверные воспоминания о создании биороботов сверхсуществами, то есть люди являются биороботами.

При этом писатель полагает, что человека создала группа сверхсуществ, потому что и в Коране, и в Ветхом Завете присутствует

вует «сильно выраженное» местоимение «Мы». Встречаются места, не оставляющие сомнения, что создателей было как минимум несколько. В частности, после грехопадения человека Яхве говорит: «И сказал Господь: вот Адам стал как *один из нас*». «Один из нас» четко указывает, что их была группа. Другой пример: глава 1 Книги Бытия, стих 26: «И сказал Бог: «Сделаем Человека по образу Нашему...»» Он мог бы сказать «сделаю Человека по образу Нашему», но Он сказал «сделаем». В Коране на месте сотворения биоробота, пишет далее Лимонов, ассирирует целая группа ангелов: Аллах требует от них поклониться человеку, «халифу» (управляющему) Земли, они исполняют, хотя и без особого желания. Злой Иблис отказывается. В главе 6 Книги Бытия появляются некие «сыны Бога». Значит, у Бога (сверхсущества) была семья (сверхсущества). «Сыны Бога стали брать человеческих дочерей в жены». Потому «великаны были на Земле в те дни». Таким образом, то, что Создатель был не один, а их было как минимум несколько, очевидно. Священные книги не говорят конкретно о времени сотворения бесплотных сил. Однако есть косвенные указания, что они были сотворены прежде человека и прежде вещественного мира. В Писании ангелы именуются духами. Святой Иоанн Дамаскин пишет: «Надлежало сотворить прежде всего умную сущность, потом чувственную (твари) и после уже из той и другой сущностей – человека» (цит. по: 4).

Однако ни Коран, ни Тора не повествуют о создании ангелов: умной сущности. Вероятнее всего, считает исследователь, их никто не создавал. Имея такую же бестелесную природу, что и Создатель, они на равных создавали человека, может быть, только Главный Создатель имел больше творческой силы, чем они. Ни в иудаизме, ни в исламе портрета Главного Создателя не существует. Более того, указывает писатель, существует запрет на изображение Создателя.

Лимонов приходит к выводу, что «человек, конечно, биоробот», «робот уже только потому, что не знает, кто его создал, и не знает, зачем его создали». Наши создатели могли сообщить предназначение человечества, полагает исследователь, но скрыли его и очень тщательно. «Почему? Потому что оно ужасно?» И дальше, анализируя «великолепную систему размножения» человека по схеме: «похоть, вызванная запахом и формами самки, – движения

члена во влагалище – эякуляция – сперма, сперматозоид, прилипший к стенке матки». При этом, отмечает писатель, из всех элементов «сперма – самый чудесный», так как в одной микроскопической капле – огромное множество предполагаемых к осеменению сперматозоидов. А это свидетельствует, что Создателям несомненно было нужно «поголовье человеков, их множество». Иначе не объяснимы эти миллионы сперматозоидов. Предполагать, что Создатели даром дали людям всю планету – «глупо, это невыносимый человекоцентризм». Во Вселенной, считает Лимонов, «нет морали, нет ничего доброго, как и злого. По сути своей Вселенная безжалостна и неумолима». Поэтому люди были нужны Создателям, но для какой-то их цели. Какой же? Отмечая, что «все поедают всех на планете Земля», однако «в результате большая часть существ оказывается в желудке у человека», исследователь констатирует, что Земля действительно была отдана человеку для размножения и заселения. Но Создатели сотворили человечество для своих нужд, а именно, пишет Лимонов: «Я полагаю, что они нас поедают. Мы их энергетическая пища. Они и вывели нас как пищу для себя, используя как основу фауну Земли, ее элементы» (4). По его мнению, Люди – существа, изобретенные сложной цивилизацией, контролирующей планету Землю и, возможно, еще несколько планетарных систем. Создатели – это энергетические сверхсущества, которые населяли и сейчас населяют Великий Хаос (вероятно, имеется в виду вакуум. – Г.Х.), простирающийся во всех направлениях от Земли. На Земле они никогда не жили, так как их «энергетической субматериальной сущности Земля была не нужна». Они всегда «висели» и жили в Хаосе, питались «как бы всасывая в себя живую энергию». Энергетические сверхсущества – это, вероятнее всего, плазматические сгустки. У них нет желудочно-кишечного тракта, «они приспособлены к потреблению энергии в чистом виде», поэтому им недоставало звена между фауной Земли и возможностями потребления энергии, которые были у них. Тогда они создали недостающее звено, человека, из элементов той же фауны Земли, но снабдили его центром аккумулирования энергии – душой. Лимонов ссылается на йогов, по мнению которых, душа человека, когда она покидает тело, выходит через его темечко и присоединяется к всеобщему энергетическому полю. По версии писателя, это и есть поле Сверхсуществ – Создателей людей. Таким образом, смерть че-

ловека – «это операция по зарядке чьих-то аккумуляторов, а именно Сверхсуществ». Тем самым предназначение человека – умирать, а его духовная энергетика заряжает аккумуляторы наших создателей, что, по мнению исследователя, продолжается уже примерно семь тысяч лет. Создатели не намеревались дать бессмертие, потому что им нужна смерть людей, и они не намеревались дать человеку разум, потому что не хотели, чтобы последний стал понимать свое положение, сознавать и передавать опыт другим. Создатели, вся их группа, утверждает Лимонов, надеялись использовать неразумное существо, поэтому Главный Создатель так разгневался, что его, их планы были нарушены, и начал преследовать людей. А человек с самого начала, с первых дней творения восстал. «Мы – восставшие биороботы. Создатель изгнал прародителей от древа жизни, чтобы мы не стали бессмертными, как сами Создатели. Но наш разум, который мы украдли, научил нас передавать информацию от индивидуума к индивидууму от поколения к поколению и складывать эти наши знания в сокровищницу человечества», – пишет Лимонов. И пусть «Главный Паук с другими пауками высасывает наши души». Недалек тот день, считает Лимонов, когда люди найдут своих Создателей и нападут на них. Тогда произойдет великая битва, и «мы скрутим их, пленим их и выведем у них тайны. Мы, возможно, съедим их и станем бессмертными» (4).

В этой ситуации роль религии после грехопадения, «когда человек украл для себя разум, но не украл бессмертие» и неосознанно стремился освободиться от «навязанной ему кармы» – быть энергетической пищей для сверхсуществ – понимается исследователем как средство скрыть от людей, «что на самом деле планета Земля – лишь огромный вольер, где он резвится, ожидая неминуемого конца». А предназначение человека он видит в нахождении людьми Создателей и победы над ними.

Таким образом, концепция Э. Лимонова – подлинный фокус целого комплекса традиционных гностических и мистических идей, создающих классическую богоборческую мировоззренческую систему, которая имеет своей целью не только объяснить смысл и цель существования человека, но и направить его активность на достижение сверхцели – низвержение и даже поедание сверхчеловеческого существа (или существ) для абсорбции его (или их) силы и бессмертия.

Итак, рассмотренные репрезентативные материалы свидетельствуют, по-видимому, о том, что мистические и гностические идеи начинают оказывать все более широкое воздействие на ментальность некоторых представителей интеллектуальной страты современных обществ, становясь активным фактором современной культурной реальности.

### **Список литературы**

1. Балагушкин Е.Г. Аналитическая теория мистики и мистицизма // Мистицизм: теория и история / Рос. акад. наук. Ин-т философии; Отв. ред.: Е.Г. Балагушкин, А.Р. Фокин. – М., 2008. – С. 14–71.
2. Йейтс Ф.А. Розенкрайцеровское Просвещение. – М., 1999. – 496 с. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/yates01/index.htm>
3. Коначева С. Феноменология и теология в ранних работах Хайдеггера // Ежегодник по феноменологической философии. – М., 2008. – С. 80–102.
4. Лимонов Э.В. Ереси. Очерки натуральной философии. – Режим доступа: <http://www.nazbol.ru/files/162.doc>
5. Мистицизм: теория и история / Рос. акад. наук. Ин-т философии; Отв. ред.: Е.Г. Балагушкин, А.Р. Фокин. – М., 2008. – 203 с.
6. Суинберн Р. Философия религии в англо-американской традиции // Философия религии: Альманах / Ин-т философии РАН. – М., 2007. – С. 89–136.
7. Тайная власть. – М., 2008. – № 6. – 24 с.
8. Borriello L. L'esperienza mistica cristiana. Identità e struttura // Rivista di filosofia neo-scolastica. – Milano, 2007. – N 3. – P. 457–487.
9. Wetz F.J. Wider die Gleichgültigkeit der Welt. Zur Philosophie von Hans Jonas // Synthesis philosophica. – Zagreb, 2003. – Vol. 18, Fasc. 1–2. – P. 21–38.

---

## СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

*Л.Б. Волынская*

### О СМЫСЛЕ ЖИЗНИ В ПРЕКЛОННОМ ВОЗРАСТЕ\*

В современном, и нашем, и западном, обществе быть пожилым человеком считается менее престижным, чем молодым. Такой позиции в значительной степени способствует ориентация человечества на «светлое будущее», ставшая уже привычной и переходящая из поколения в поколение, поскольку «светлое будущее» постоянно откладывается и переносится. Общество не принимает само себя в своем настоящем виде, а живет ожиданиями предстоящего, которое вряд ли суждено увидеть даже среднему поколению. Таким образом, приижается не только ценность старшего поколения, но и ценность сегодняшнего дня со всеми реальными заложенными в нем возможностями.

Однако престижный возраст не есть нечто однозначно постоянное. В общественном сознании от эпохи к эпохе, от культуры к культуре значительно менялось отношение к различным этапам человеческой жизни, ценность и значение отдельных возрастных периодов.

В начале цивилизации, в Древней Греции, Древнем Риме, а также во многих восточных культурах наиболее уважаемым периодом жизни была зрелость. Зрелый человек обладал достаточным опытом, который мог передать более молодым. Старость ассоциировалась с пониманием жизни, с мудростью. Престиж ранних пе-

---

\* Волынская Л.Б. О смысле жизни в преклонном возрасте // Обсерватория культуры. – М., 2009. – № 5. – С. 22–32.

риодов человеческой жизни – сравнительно позднее явление в истории. В условиях, когда людей рождалось значительно больше, чем выживало, детство ценилось мало – ребенку надо было еще доказать свою жизнеспособность. Существенные изменения в общественном сознании произошли с развитием медицины и значительным уменьшением детской смертности.

Восприятие человеком своего возраста и связанного с ним возрастного статуса во многом опирается на социальные представления. Это ведет к тому, что в большинстве своем пожилые люди не принимают себя в своем настоящем состоянии. Становятся все более заметными возрастные изменения в организме. Социальное положение, которое ранее определялось главным образом профессиональной и статусной дифференциацией, теряет свою значимость в жизни пенсионеров, женщины страдают из-за утраты своей внешней привлекательности. К утрате ценности собственной личности и неизбежной вследствие этого неудовлетворенности приводит неумение, хотя бы внутренне, противостоять общественному мнению.

Человеку в любом положении и ситуации важно находить позитивные аспекты. Это касается и старости. Увеличение свободного времени в связи с выходом на пенсию может стать как благом, так и обузой, в зависимости от того, как человек его структурирует, каким наполняет содержанием. Нередко пенсионеры изнывают от праздности, незнания, куда себя деть. Но в этом виновата не старость как таковая, а скорее недостаток самостоятельности, незнание самого себя и своих интересов, страх перед ответственностью за собственную жизнь. Все эти качества было необходимо выработать в более ранние годы, однако и в старости вполне возможно освоение новых ролей, хотя это потребует уже гораздо больших усилий.

Многое из того, что большинству кажется дефектом старости, можно превратить в ее преимущества. Например, если не поддаваться пропагандируемому в настоящее время культу сексуальности, то снижение сексуального влечения в старости можно считать скорее благом, чем злом. Ведь сексуальной энергии у большинства людей гораздо больше, чем возможностей ее реализации социально приемлемыми способами. Сублимировать же ее в творческий процесс могут очень немногие. Отсюда идут разочарования,

неудовлетворенность, несбывшиеся надежды. При этом замечено, что снижение биологических показателей у пожилых людей происходит по-разному – в зависимости от образа жизни человека, от постоянной тренировки интеллекта. В силу ряда физиологических причин именно в старости получают максимальное развитие некоторые свойства интеллекта.

С годами многие люди, приобретая опыт, становясь более приспособленными к жизни и избавляясь от обостренной чувствительности, вызывающей у молодежи различного рода фрустрации, имеют все возможности, считал Мечников, стать счастливее. Ведь с годами происходит притупление чувств, и отрицательные эмоции, которых в жизни всегда больше, чем положительных, теряют свою силу. Переживание счастья складывается из удовлетворенности или когнитивной оценки благополучия и интенсивности положительных эмоций. И именно когнитивная, оценочная компонента, когда удовлетворенность возникает из внутренней оценки правильности поступка, должна возрастать по мере старения.

Достижению счастья в пожилом возрасте во многом препятствуют иллюзии воспоминаний, которые отчасти порождаются самой психикой человека, отчасти усиливаются идеализацией молодости в культуре. В действительности юные годы наполнены не только радостью, скорее это время перманентного психологического дискомфорта, связанного с поисками собственной идентичности, своего места в жизни, преодолением различного рода социальных препятствий. Поэтому, чтобы не бередить себе душу безвозвратно утерянным, стоит вспоминать не только хорошее, что было в прошлом, но и плохое.

Разные факторы по-разному влияют на чувство неудовлетворенности в старости. Но в целом нельзя сказать, что старость совсем уж безотрадный период жизни, как это представляется многим людям в молодости. Просто нужно уметь вовремя переосмыслить свою идентичность и найти новые источники радости, не цепляясь за прежние и не идеализируя их.

*Т.А. Фетисова*

---

## ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

*А.И. Шмаина-Великанова*  
**ЖЕНСКИЙ АСПЕКТ КНИГИ РУФЬ  
И ФЕМИНИСТСКАЯ КРИТИКА**  
*Обзор*

*Аннотация.* В статье обсуждается феминистское направление в изучении библейской Книги Руфь, занявшее ведущее место в современной библеистике и стимулировавшее интерес к этому сочинению, привлекавшему относительно меньшее внимание как в богословской, так и в научной традиции. Критика ограниченности современного гендерного подхода сопровождается анализом особого внимания и особого отношения к женщине в Книге Руфь, то, что феминистская критика называет триумфом женщины. По мнению автора, речь не идет ни о разделении полов, ни о борьбе между ними. Триумфальный оттенок в изображении женщины, выраженный в том числе в терминологии, подчеркивание женского ума, инициативы, вкупе с атмосферой любви и мира в этой книге призваны создать в умах читателя образ Премудрости, просвещивающий в первую очередь через Руфь, но также и через Ноеминь и отношения между ними.

*Ключевые слова:* Книга Руфь, библеистика, феминистская критика, гендерный подход, Ноеминь.

*Annotation.* Recent feminist study of the Book of Ruth has promoted researches of this part of the Bible which has been relatively less popular among both the theologists and the scholars. The article is dedicated to the women theme of the Book of Ruth which has become a

dominating trend in the present-day Biblical Studies. The criticism of this trend is accompanied by a different treatment of what is called “the triumph of woman” in the Book of Ruth. The author maintains that there is no referring to the hostility of genders and the accentuation of the woman's triumph, her cleverness and initiative, recorded in the very wording of the Book, as well as feeling of love and peace serve to create an image of Wisdom, seen through Ruth and Naomi and their interrelation.

*Keywords:* The Book of Ruth, Bible Studies, women studies, Naomi.

Давно уже стало общим местом утверждение, что в Книге Руфь женским образом и отношению к женщине посвящено значительное внимание. В течение последних десятилетий вышло огромное количество работ на эту тему, в том числе два больших сборника научных трудов, целиком или в значительной своей части посвященных феминистскому прочтению Книги Руфь (см.: 2 и 7).

Гендерное направление в библеистике с самого момента своего возникновения не ограничивалось только поиском женских персонажей, особенностей или прав в библейском повествовании, оно стремилось защитить все, что раньше угнетали, и назвать все, что раньше замалчивали. Этому духовному движению в его научном аспекте Книга Руфь подходила в такой мере, что если бы ее не было, ее следовало бы изобрести. Из трех главных героев две – женщины, о которых невозможно решить, какая из них лучше. Обе они нищенки, обе вдовы без детей, и вдобавок та из них, чье имя стоит в заглавии книги, принадлежит к презираемому «национальному меньшинству». Поэтому нет ничего удивительного в том, что представители гендерного направления принялись писать книги, статьи и издавать специальные сборники, чем возбудили пристальный интерес к этому сочинению не только у единомышленников, но и у всех ученых, вынужденных писать рецензии на эти работы и упоминать их в учебных курсах. Эта бесспорная заслуга гендерного направления имела свою оборотную сторону. Оно завоевало печатные издания и кафедры с энергией, присущей угнетенным, когда они получают, наконец, права. Оно быстро стало почти или полностью господствующим и, не опасаясь критики, не стремясь к развитию, упростилось.

По нашему мнению, гендерный метод работы с текстом в подавляющем большинстве случаев отличают два, казалось бы, взаимоисключающих недостатка. Это буквализм и поиски второго – не-простойного или дурного смысла. Как нам представляется, эти особенности проявляются в полной мере и в феминистской критике Книги Руфь. Все исследователи гендерного направления сопоставляют историю Руфи с историей Лота и его дочерей, а также с историей Иуды и Фамари и больше ни с каким другим библейским эпизодом, потому что только к этим эпизодам есть прямые отсылки в самом тексте Книги Руфь. Это их буквализм и «позитивизм». Помимо этого, они выдвигают на первый план какой-нибудь один женский персонаж Книги Руфь и самым вульгарным образом объясняют его поступки, толкуя их в лучшую или худшую сторону. В двух названных выше трудах самая оригинальная работа о Книге Руфь представляет собою письмо Орфы, ее апологию, адресованную Руфи, Ноемини и всему человечеству. Отстаивается право Орфы думать о себе, заботиться о себе и не иметь перед собой примеров добродетели, которые должны ее укорять. Еще в одной большой книге, написанной двумя представителями этого направления, основное внимание уделяется отношениям Ноемини и Руфи, которые истолковываются в лесбийском духе. Наконец, работа об этом памятнике, написанная, несомненно, самым значительным представителем феминизма в библеистике – Аталией Бреннер, стремится доказать, что в Книге Руфь искусственно соединены две отдельные женские истории о чудесном рождении ребенка в старости у бездетной женщины и о чудесном замужестве чужестранки. При этом в качестве основного доказательства этой, на наш взгляд, неверной, но оригинальной научной мысли, приводятся соображения о том, что если в каком-либо литературном произведении действуют две женщины и один мужчина, то они не могут сотрудничать, но только драться за него (6, с. 385–397). Эта обыкновельски убогая мотивировка удивительно контрастирует с эрудицией, самостоятельностью и блеском собственно филологического анализа ученого.

Если подытожить общие выводы из всех многочисленных трудов, в целом можно сказать, что мысль феминистских комментаторов течет по двум руслам: 1) это доказательство того, что в Книге Руфь представлена матриархальная точка зрения на общество

во; 2) что Книгу Руфь написала женщина. Впервые мысль о том, что Книгу Руфь написала «мудрая женщина», была высказана полвека тому назад (14, с. 1–33). В самом свежем комментарии к Книге Руфь Андре Лакока содержится обзор такого рода исследований (15, с. 29–31), а сам Лакок называет конкретное имя автора – Ноадию (15, с. 21–22), о которой практически ничего не известно. Другие библеисты этого направления говорят вообще о некоей женщине или о «женской традиции», преданиях, сохраняемых женщинами, хотя бы они были записаны не ими (напр., 10; 19, с. 23–28). Мы не собираемся оспаривать ни то, ни другое предположение, поскольку оба они представляются находящимися настолько вне научного дискурса, что их невозможно обсуждать в его рамках.

Для того, чтобы опровергнуть утверждение, что Книга Руфь выражает матриархальные взгляды на общество, надо прежде доказать, что такие взгляды когда-либо существовали или могли существовать. А для того, чтобы возражать, что Книгу Руфь написала женщина, нужно располагать хоть какими-нибудь сведениями о том, кто ее мог написать. Однако в действительности нам не известно ни одного текста, о котором можно было бы сказать, что он отражает взгляды какого-либо сторонника матриархата, и в Ветхом Завете не существует произведения, автора которого можно было бы надежно указать.

Правда, в последнее десятилетие фокус феминистских исследований сместился с поисков тех частей Ветхого Завета, которые были написаны женщинами (см.: 17, где обобщаются исследования такого «радикального» направления), в сторону поисков «женского голоса». Таковы работы А. Бреннер и Ф. ван Диик-Хеммес (8, с. 94–107), Р. Баукама, который перешел от утверждения женского авторства к исследованию женского голоса (3 и 4), а ведущий немецкий исследователь И. Фишер занимает ту или иную позицию в зависимости от характера издания: радикальную в контексте феминистского англоязычного сборника (11, с. 32) и более умеренную в своем академическом немецком комментарии (12, с. 94).

Мы постараемся рассмотреть здесь не столько феминистскую аргументацию, сколько то, что вызвало ее к жизни. А именно: действительно присутствующее, по нашему мнению, особое внимание и отношение к женщине в Книге Руфь.

Попробуем проследить по всем 85 стихам Книги Руфь то, что относится к этой теме. Это, прежде всего, уникальное использование в стихах 1:3, 1:5, 1:9, 1:12 и 1:13 слова *иии* – обычного слова для обозначения человека, «мужчины» – в значении «муж» вместо стандартного и повсеместно распространенного *Ваал* – «хозяин» (мой хозяин, мой владыка) в смысле «муж», что является в постбibleйском и современном иврите фактически единственным обозначением супруга. В Библии сдвиг семантики слова *иии* встречается очень редко, и только дважды на этом сдвиге делается акцент – в Бытии и Книге Пророка Осии.

Есть знаменитая фраза в Книге Пророка Осии. Пророк обращается с ней к своей гуляющей жене и одновременно Бог – к отступившему от Него Израилю (2:15–16): «И дам ей оттуда виноградники ее и долину Ахор, в преддверие надежды; и она будет петь там, как во дни юности своей и как в день выхода своего из земли Египетской. И будет в тот день, говорит Господь, ты будешь звать Меня: „муж мой”, и не будешь более звать Меня: „Ваали”» (Ос. 2: 15–16).

Говоря о том, что в некоем эсхатологическом будущем в долине Ахор (Назад) – то есть в таком будущем, которое будет представлять собой преображеный и лучший вариант самого лучшего прошлого, Израиль и жена будут называть Бога и пророка не хозяином, а мужем, – Осия, несомненно, говорит об отношениях между людьми и между Богом и человеком, которых в наличии нет, о небывальных отношениях (Ос. 2: 19–21).

И в Бытии (2:23) слово *иии* описывает райское состояние: Адам, увидев Еву, восклицает: «Она будет называться женой (*иииа*), ибо взята от мужа».

Однако и в том и в другом случае, как мы видим, речь не идет в действительности о человеческой истории и повседневной жизни. В Книге Руфь единственный раз во всем бibleйском повествовании эти выражения употребляются как обычные, так, в стихе 1:3 Елимелех характеризуется как муж Ноемини – *иии* Ноемини. Слово *Ваал* в Книге Руфь не встречается, несмотря на то, что в четвертой главе описывается процедура заключения брака. Мы полагаем, что в этом словоупотреблении, чья революционность была гораздо более ощутима тогдашним читателем, чем нами, автор с первых слов выражает свою убежденность в возможности реализа-

ции Царства и в отношениях между людьми здесь и сейчас. Отказ от господства и рабства в терминах, касающихся брака, вполне соответствует тому содержанию, которое в отношениях Руфи и Ноемини заменяет обычай почтения свекрови.

Конечно, нельзя решительно утверждать, что именно Книга Пророка Осии оказала влияние на автора Книги Руфь в этом смысле, поскольку тот же образ отношений присутствует, уже в виде богословской концепции, в Книге Бытия. Хотя точная датировка большинства этих книг невозможна, в целом мы присоединяемся к афористически выраженному убеждению Р. Кэрролла: еврейская Библия, включая и канонический текст Книги Бытия, есть детище Второго Храма (9, с. 108–109). Но Книга Пророка Осии представляет собою счастливое исключение, она датируется достаточно точно более ранним периодом: 750–720 гг. (1, с. 29–77). Поэтому не только автор Книги Руфь был, по всей вероятности, знаком с Книгой Пророка Осии, разумно предположить, что она повлияла на то, в каких терминах говорится о сотворении Евы в Книге Бытия (2:23), то есть видеть в Книге Пророка Осии зарождение мистики брака. Тем самым можно сказать, что в Книге Руфь мы видим не две линии влияния на формирование мистики *парадоксальной любви*, а одну, но «прошедшую двумя путями» от Книги Пророка Осии и из Книги Бытия.

Составляющие отношения, которое формулирует Осия, могут заменяться: это Осия и Израиль, Осия и Самария, Бог и Израиль, Бог и человечество, но само отношение остается неизменным – это *хесед*, парадоксальная, другая любовь, любовь вопреки всему и навсегда. Нам представляется, что автор Книги Руфь, формально заимствуя из Книги Пророка Осии (или из Книги Бытия) только непривычный узус слова *ии* (не человек, а муж), по сути воспринимает всю концепцию *хеседа*, как она выражена у Осии. Не заимствуя у Осии ни образов, ни идей, ни сюжетных поворотов, он переносит в свою историю принцип Книги Пророка Осии в целом: *хесед* – как сюжетообразующий мотив. Автор Книги Руфь не объясняет читателю, почему в его сочинении все супруги именуются *мужьями*, а не *хозяевами*. Он притворяется, что другого вообще не бывает, благодаря этому он не должен, как Осия, с вызовом утверждать возможность *хеседа* в отношениях мужчины и женщины. Он с самого начала вводит читателя в атмосферу *хеседа* и как бы пре-

дупреждает: историю, которую я вам хочу рассказать, немножко о других людях или, во всяком случае, о других отношениях между людьми. Это позволяет ему не повторять Осию, а пойти еще дальше по пути исследования понятия *другой любви*. Книга Руфь соотносится с Книгой Пророка Осии, как образец с исключением, или как самая идеальная норма с крайностью. По-видимому, та концепция идеального брака, которая в Книге Пророка Осии только предвосхищается, в Книге Руфь уже очерчена и закрепляется затем в традиции. Апостол Павел придает догматическую ясность именно этой, уже существующей концепции, когда уподобляет супругов Христу и Церкви.

Мы не находим в тексте Книги Руфь ни восстания, ни борьбы даже в той мере, как в Книге Пророка Осии, который говорит, что это недолжное состояние изменится в будущем. В Книге Руфь нет даже обращенности в будущее. Она просто утверждает, что это так и есть на самом деле. По этому случаю Гёте говорил о евангельском духе Книги Руфь («Западно-восточный диван»).

Отметим далее в стихе (1:8) уникальное выражение «дом матери» вместо «отчего дома», последнее встречается, например, в Быт. (38:11), Лев. (22:13), Числ (30:17) и др. Правда, «дом матери» встречается и в Книге Песни Песней Соломона (3:4), но в поэтическом, а не в бытовом и не в юридическом контексте. Это выражение явно удивляло и переписчиков (часть рукописей Септуагинты<sup>1</sup> заменяет *дом матери* *домом отца*), и раввинистических толкователей. Многие современные комментаторы сходятся на том, что это небывалое выражение объясняется матриархальной точкой зрения на общество и что, следовательно, Книгу Руфь написала женщина. Но помимо того, что выражения «дом отца» и «дом матери» в Древнем Израиле надо понимать на фоне родовых отношений всего Древнего Востока (5, с. 173–174, ср. также 16, с. 239–240), их, на наш взгляд, нельзя рассматривать вне связи с тем необычным отношением к женщине и семье, которое автор Книги Руфь демонстрирует постоянно.

Ноеминь – стратег всех важных действий, происходящих в Книге Руфь. В первой главе она возвращается в Вифлеем. Во второй (2:22) дает Руфи совет оставаться во все время жатвы на поле

---

<sup>1</sup> Септуагинта – текст Библии в древнегреческом переводе. – *Прим. ред.*

Вооза. В третьей (3:1) продумывает весь сценарий встречи на гумне. В третьей же (3:18) дает Руфи совет сидеть и ждать, чем кончится, больше ничего не предпринимать, предоставить, наконец, инициативу Воозу. И в самом конце книги (4:16) становится нянькой Оvida и как бы усыновляет его. Конечно, и в других библейских книгах и историях встречаются женщины с характером, берущие на себя решения. Такова, например, Девора Книги Судей (4:6) или Иаиль (4:21) в той же главе. Однако интеллектуальное превосходство женщины, ее способность видеть дальше, чем мужчины, и предвидеть, и направлять их действия, подчеркнуто в образе Ноемини, пожалуй, больше, чем в какой-либо другой библейской книге.

В третьей главе (3:9) Руфф делает Воозу предложение. Автор весьма искусно, как мы уже упоминали, заботится о том, чтобы это не произвело на читателя шокирующего впечатления, чтобы атмосфера святости, которой окружена Руфф с момента ее появления на страницах повести, нисколько не поблекла. Однако сюжетный ход от этого не перестает быть несколько необычным и, несомненно, подчеркивает совершенно уникальные масштабы женской инициативы. Автор специально заботится о том, чтобы у читателя не возникло образа Руфи как ни перед чем не останавливающейся авантюристки, который рисует Фухс (13, с. 72–82 и 106–109), и для этого начинает гл. 3 подробной инструкцией Ноемини, а Руфи остается только отвечать: «Сделаю все, что ты сказала мне» (3:5).

В стихе четвертой главы (4:17) соседки провозглашают рождение Оvida, во-первых, присваивая себе мужскую привилегию провозглашать рождение сына, и, во-вторых, утверждая, что сын родился у Ноемини, а не у Вооза. В Библии и в традиции иудаизма до сего дня человек, возвещающий рождение сына-первенца, так называемый благовестник («мевассер»), всегда мужчина и всегда один, что обусловлено даже экономически – ему полагаются богатые дары, поэтому возвещать рождение сына-первенца хором бестактно по отношению к родителям. Это возвещение всегда включает имя отца. Так что в этом стихе Ноеминь замещает и Вооза, и Махлона, и Елимелеха. Вероятно, имя умершего в этом контексте провозгласить было нельзя (из суеверных соображений) (18, с. 138–139).

Соседки сравнивают Руфь с семерыми сыновьями (4:15), т.е. с лучшим, что может достаться человеку в этой жизни, да и в будущей, и утверждают, что она лучшая. Одна бывшая невестка, моавитянка, не сумевшая родить Махлону сына, лучше для Ноемини, чем были бы семеро живых здоровых сыновей. Прямо в тексте дается объяснение, почему это так. Она любит тебя, говорят соседки, что означает: *хесед*, проявление божественной любви в отношениях между людьми лучше всего, что может быть в мире, лучше этой жизни вообще. Таким образом, и Руфь, чистое воплощение этой силы в нашем рассказе, лучше семерых сыновей.

Это впервые появляющееся в конце слова *любовь*, на наш взгляд, создает ту атмосферу книги, которую феминистская критика называет «женской». Однако нам представляется, что эта характеристика не точна. Атмосфера любви, окутывающая эту повесть, не имеет никакого отношения к разделению полов. Тем не менее, как мы показали выше, несомненно, присутствует особый акцент на роли женщины в Книге Руфь. Отметим далее сгущенность терминов, описывающих различные женские статусы. Буквально в каждой фразе присутствует тот или иной, так сказать, женский термин: свекровь, сноха, невестка, дочь, девушка, барышня, рабыня, служанка, жена и няня. А также, хотя для ветхозаветного повествования характерно совершенно особенное внимание ко всем этапам зачатия, вынашивания, рождения и кормления грудью младенца, но та детальность, с которой этот процесс описан в речи Ноемини (1:11–13), и в описании рождения Оvida (4:13), является редкостью даже в Ветхом Завете. Отметим одну странность Книги Руфь. Архаическое повествование знает не очень много способов описания человеческого статуса. Женщина бывает девочкой, девушкой, замужней женщиной и вдовой, молодой или старой. Книга Руфь представляет собой рассказ о двух вдовах, но слово *вдова* в ней не встречается. Между тем вдова – объект постоянного внимания и заботы библейских повествователей. По всему Пятикнижию рассыпаны призывы не обижать вдову, сироту и пришельца, оставлять край поля для вдовы, сироты и пришельца, приглашать на праздник вдову, сироту и пришельца и т.д. и т.п. Сюжет Книги Руфь во многом строится на том, что Руфь реализует как раз это право, право вдовы подбирать колоски за жнецами. Однако ни она, ни Ноеминь, ни Старший над жнецами, ни Вооз этого слова не

произносят. Даже тогда, когда этот термин кажется неизбежным грамматически, в стихе 1:5 вместо того, чтобы сказать, что Ноеминь осталась вдовой, автор говорит, что она «осталась после мужа» – уникальное в Библии выражение. Не уникально, но очень редко и в данном контексте еще более странно выражение *эшет мет* – «жена умершего» (4:5) и *эшет Махлон* – «жена Махлонова» (4:10). Предположительно так именовалась вдова, так и не вышедшая замуж.

Итак, автор, ведя свой рассказ о двух *вдовах*, возражает против применения к ним этого слова. Он как бы говорит: я рассказываю о двух женщинах, мужья которых умерли, но смысл моего рассказа о женщине состоит не в том, что это существо, которое нуждается в помощи и защите и само без мужчины не может ничего. Однако смысл Книги Руфь в этом отношении, по нашему мнению, таков, а не противоположный.

Феминистская критика, которая утверждает, что подчеркивание интеллектуальной активности и женской инициативы в Книге Руфь требуется для доказательства женской эмансипации, вынуждена не замечать того достаточно очевидного обстоятельства, что в этом сочинении Вооз символизирует Господа Бога Израиля. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить благословение, с которым Вооз обращается к Руфи в 2:12 и ее просьбу о покровительстве в 3:9. Или тот отмечаемый всеми комментаторами факт, что в благословении Ноемини грамматически невозможно решить, о ком она говорит: о Боге или о Воозе. Одного этого обстоятельства было бы достаточно, чтобы убедиться в отсутствии в Книге Руфь какой бы то ни было борьбы с патриархальным началом. Однако помимо этого есть уже нами отмеченная целевая причина Книги Руфь, которая сосредоточена на появлении потомка Ноемини, который будет дедом царя Давида и предком грядущего Мессии.

Итак, вопрос не решается. Если речь не идет ни о разделении полов, ни о борьбе между ними, то для чего присутствует в Книге Руфь то, что феминистская критика называет триумфом женщины. Я полагаю, что именно триумфальный оттенок в изображении женщины, отсутствие слова *вдова*, отсутствие слова *Вaal*, подчеркивание женского ума, инициативы, вкупе с названной нами выше атмосферой любви и мира в этой книге дают ответ на только что поставленный вопрос. Все эти обстоятельства вместе призваны

создать в умах читателя образ Премудрости, просвещивающей в первую очередь через Руфь, но также и через Ноеминь и отношения между ними.

В Книге Руфь Бог прямо вмешивается в повествование только дважды (1:6 и 4:13). Однако действует Он все время как божественное присутствие, выражющееся во множестве счастливых совпадений. А также как божественное учение, Божья истина – Тора, которая не борется со строгостью Закона, а растворяет его в жалости к твари. И, наконец, Бог действует, как сама эта жалость к твари, божественная Премудрость, представленная в обсуждаемой книге в двух называемых аспектах – как божественный разум – соподобительность и забота, воплощенная в Ноемини, и самоотверженная любовь, жалость, воплощенная в Руфи, и в одном неназываемом – в их взаимоотношениях.

### **Список литературы**

1. *Andersen F.I., Freedman D.N. Hosea. A new translation with introduction and commentary.* – Garden City; N.Y.: Anchov Bible, 1980. – 699 p.
2. *Women in the Hebrew Bible: A reader / Bach A. (ed.).* – N.Y., 1999. – 539 p.
3. *Bauckham R.J. Is the Bible Male? The Book of Ruth and Biblical narrative.* – Cambridge, 1996. – 24 p.
4. *Bauckham R. Gospel women: Studies of the named women in the Gospels.* – Grand Rapids; Cambridge, 2002. – 343 p.
5. *Blenkinsopp J. The household in ancient Israel and early Judaism // The Blackwell companion to the Hebrew Bible / Ed. by Leo G.* – Oxford: Perdue Book, 2001. – P. 169–185.
6. *Brenner A. Naomi and Ruth // Vetus Testamentum.* – Leiden, 1983. – Vol. 33, Fasc. 4. – P. 385–397.
7. *Ruth and Esther: a feminist companion to the Bible / Brenner A. (ed.).* – Sheffield, 1999. – 271 p.
8. *Brenner A., van Dijk-Hemmes F. On gendering texts: female and male voices in the Hebrew Bible.* – Leiden, 1993. – 211 p.
9. *Carroll R.P. Textual strategies and ideology in the Second Temple Region // Second Temple studies / Ed. by Philip R. Davies.* – Sheffield, 1991. – 1: Persian period. – P. 108–124.
10. *Fewell D.N., Gunn D.M. Compromising redemption: relating characters in the Book of Ruth.* – Louisville, 1990. – 141 p.

11. *Fischer I.* The Book of Ruth: A 'feminist' commentary to the Torah? // Ruth and Esther: a feminist companion to the Bible / Brenner A. (ed.). – Sheffield, 1999. – P. 24–49.
12. *Fischer I.* Rut übersetzt und ausgelegt von Irmtraud Fischer. – Freiburg im Breisgau, 2001. – 277 S.
13. *Fuchs E.* Sexual politics in the biblical narrative: reading the Hebrew Bible as a woman. – Sheffield, 2000. – 244 p.
14. *Goitein S.D.* Women as creators of Biblical genres // Prooftexts. – Baltimore, 1988. – Vol. 8. – P. 1–33. – (Первое издание на иврите 1957 г.).
15. *Lacocque A.* Le livre de Ruth: (Commentaire de l'Ancien Testament 17). – Genève, 2004. – 150 p.
16. *Lyons E.L.* A note on proverbs 31.10–31 // The listening heart: essays in wisdom and the Psalms in honor of Roland E. Murphy / Ed. by Kenneth G. Hoglund ...[et al.]. – Sheffield, 1987. – P. 237–246.
17. *Millgram H.I.* Four Biblical heroines and the case for female authorship. An Analysis of the women of *Ruth*, *Esther* and *Genesis* 38. – Jefferson (NC), 2008. – 263 p.
18. *Parker S.B.* The birth announcement // Ascribe to the Lord: Biblical & other Studies in memory of Peter C. Craigie / Ed. by Lyle Eslinger & Glen Taylor. – Sheffield, 1988. – P. 133–149.
19. *Rutledge D.* Reading marginally: feminism, deconstruction and the Bible. – Leiden, 1996. – 234 p.

---

*О.Б. Дубова*

## **СТАНОВЛЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ\***

Книга посвящена возникновению и развитию академий художеств в западноевропейской культуре. Академии первоначально возникли в Милане, Флоренции, Риме, Болонье и в других городах Италии.

Слово «Akademia» было названием района на северо-западе Афин. Со временем это название перешло к названию школы, «где Платон преподавал ученикам свою философию» (с. 16). В 1470-х годах Марсилио Фичино, при финансовой поддержке Лоренцо Медичи, организовал Академию, которую в XVIII в. историки назвали Платоновской («Accademia Platonica»). Она «являлась одним из центральных пунктов эстетики Возрождения» (с. 19). Роль учения Марсилио Фичино для формирования эстетических взглядов Средневековья огромна, ибо он разграниril «творчество природы» от «творчества художника» (с. 26).

Академия Леонардо да Винчи была организована в 1490 г. в Милане. Леонардо предложил последовательность обучения, которая затем была принята в разных академиях: по рисункам учителя, по рисункам других мастеров, рисование с рельефов, рисование с натуры. На рубеже XV и XVI вв. Лоренцо Медичи создает во Флоренции Академию «для обучения живописи и скульптуре» и назна-

---

\* Дубова О.Б. Становление академической школы в западноевропейской культуре. – М., 2009. – 238 с.

чает скульптора Бертольдо ди Джованни руководить ею (с. 33). Эта Академия считается местом учебы Микеланджело. Римская академия Бачо Бандинелли располагалась в Ватикане и находилась под патронажем папы Климента VII.

Академия рисунка была создана во Флоренции в 1562 г. По мнению современных исследователей, она «стоит у истоков всех современных Академий художеств» (с.41). Академия св. Луки в Риме появилась в результате декрета 1577 г., изданного папой Григорием XIII. Среди важнейших принципов «обучения в Академии св. Луки было копирование и изучение величайших образцов искусства прошлого» (с.62). Из различных итальянских академий того времени наиболее известной была Болонская академия, основанная в 1582 г. братьями Карраччи. Кроме работ с натуры, «в курс обучения были включены лекции по перспективе, архитектуре и анатомии» (с. 63).

В главе «Распространение академической школы в Европе» говорится об академиях в Севилье, Антверпене, Нюрнберге, Вене, Гааге, Париже, Копенгагене и Лондоне. Разнообразие академических организаций в каждом конкретном городе, считает автор реферируемой книги, связано «со сложением принципиально новой системы художественного образования» (с. 99).

Согласно «Жизнеописаниям наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари (1511–1574), «линеарный византийский стиль, «изобилующий контурами», это то наследие, от которого нужно отказаться» (с. 103). Для Джорджо Вазари «вся история изобразительного искусства и архитектуры – это история открытий, великих открытий» (с. 107). Искусство двигало вперед стремление к истине, по мнению Вазари.

Автор реферируемой книги полагает, что «академическая художественная школа – это школа миметического изображения реальности. Ее проблемы – это проблемы развивающегося метода изображения, неизбежно требующего освоения уже накопленных методов и умений, учета опыта предшественников» (с. 132).

В России одной из особенностей ранних стадий художественного обучения была работа в Оружейной палате. Практиковалось также «широкое использование образцов, по которым учили срисовывать и в буквальном смысле ставили руку» (с. 142). Академия художеств в России была создана в XVIII в. «Национальным

своебразием русской академической школы было то, что она возникла в момент господства барокко, была сформирована по инициативе сверху и сильно повлияла на настоящую стилистическую революцию в художественной жизни, то есть возникновение и развитие классицизма в русском искусстве» (с. 164). Русская академическая школа часто обращалась к ренессансным традициям, «перелом от позднего Средневековья к Новому времени в России произошел позже» (с. 173).

Говоря о понятии «шедевр» в европейской культуре, О.Б. Дубова напоминает, что слово «шедевр» имеет средневековое происхождение, ибо «шедевром называлась работа, которая была своеобразным допуском для человека, стремящегося войти в гильдию уже в качестве мастера, а не ученика и не подмастерья» (с. 187). Само слово «шедевр» французского происхождения – «chef d'oeuvre». Оно появилось во Франции приблизительно в XV в. (с. 197). В России «шедевр» впервые фиксируется в «Новом словотолкователе» 1806 г.

В тот момент, когда понятие «шедевр» проникает в русский язык, «в самой русской культуре происходят процессы трансформации средневекового представления о шедевре в представления новоевропейские» (с. 198). Как и во Франции XVII в., в России вводятся классификационные академические экзамены. Однако в русской практике еще долгое время сохранялось и идущее от Средневековья традиционное представление о «ремесленном шедевре», передаче навыков профессии по наследству (с. 199).

Все академии художеств автор реферируемой книги предлагает рассматривать «как социальный институт, естественным путем приходящий на смену гильдиям и соответствующей цеховой традиции организации художественной жизни» (с. 235). Академическая школа создала основы национальных школ не только в европейских странах. «Она была воспринята Северной Америкой, Латинской и Центральной Америкой, странами Африки и Азии, Новой Зеландией и Австралией», – заключает автор (с. 235).

*И.Л. Галинская*

---

*И.Л. Галинская*

**ОБРАЗ ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА  
В КУЛЬТУРЕ РОССИИ  
(Обзор)**

Святой Георгий Победоносец – это воин-мученик, с именем которого фольклорная традиция «связала реликтуову языческую обрядность весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов и богатую мифологическую топику, в частности мотив драконоборчества» (1, с. 145). Христианская житийная литература говорит о Георгии Победоносце как о современнике римского императора Диоклетиана (243 – между 313 и 316). Во время гонения на христиан, предпринятого в годы правления императора (284–305), Георгия пытались принудить к отречению от веры и в конце концов отрубили ему голову. «Это ставит Георгия в один ряд с другими христианскими мучениками из военного сословия (Дмитрий Солунский, Фёдор Стратилат, Фёдор Тирон, Маврикий и др.)», пишет С.С. Аверинцев (1, с. 145).

Символ победы добра и правды, отраженный в образе св. Георгия Победоносца, много значит для русского народа. Культ святого Георгия является одним из первых христианских культов на Руси, он был быстро воспринят народом и стал активно распространяться сразу же после принятия христианства. «Изображение святого Георгия в виде всадника-змееборца встречается уже в начале XII века» (2, с. 11). С XIV в. изображение всадника на коне становится эмблемой Москвы, а затем входит в герб Москвы. В 1497 г. на гербе Московского государства рядом с первой половиной, изображающей двуглавого орла, «появилась вторая половина, где предстал всадник, попирающий змея» (2, с. 11). В 1769 г. в Рос-

ции был учрежден «военный орден св. великомученика и победоносца Георгия», в 1913 г. – военный Георгиевский крест (1, с. 146).

Изображение Георгия, который побеждает змея, включено в герб современного Российского государства. Герб РФ представляет собой красный щит, в центре которого находится двуглавый орел, а на его груди изображен всадник, поражающий копьем змея. Всадник символизирует справедливость, духовную силу, победу добра над злом, врагом и насилием. «Этот символ близок духу русской нации, ибо его значение, закрепляясь в самой истории, стало объективным содержанием народного сознания» (2, с. 11). Закон «О государственном гербе Российской Федерации» был подписан президентом В.В. Путиным 27 декабря 2000 г.

Почитание святого Георгия, воина-христианина, существует у многих народов (Ливан, Сирия, Англия и др.), но в российском сонме святых Георгий Победоносец занимает совершенно особое место, и прежде всего потому, что «поклонение Григорию Победоносцу вытеснило языческий культ Даждьбога, считавшегося родонаучальником русского народа, его верховным владыкой» (6, с. 54). Святой Георгий стал восприниматься как посланец Бога Отца на Русь, как ее устроитель и покровитель. Имя Георгий (Егорий, Юрий) в переводе с греческого означает «земледелец» и согласно древнерусскому духовному стиху, Егорий Храбрый «возговорил он слово вещее», отчего победились тьма и хаос, а создалась светлая и «красно прекрасная» древнерусская земля (6, с. 55).

Весенний праздник Юрьев день (23 апреля) отмечался как сезонный рубеж скотоводческого календаря и начало земледельческих работ. Как бог-драконоборец святой Георгий умерщвляет хтоническое (подземное) чудовище змея-людоеда. В повести «Чудо Георгия о змие и девице», которая распространилась на Руси начиная с XI в., речь идет о чуде неподалеку от языческого города Лидда, якобы места погребения великомученика.

Составитель «Полного церковнославянского календаря» протоиерей Григорий Дьяченко прославляет Лидду как место совершения чуда святым великомучеником Георгием Победоносцем. Около города в большом глубоком озере-норе жил змей-губитель, который пожирал многих людей. Когда царь велел приносить в жертву змею детей, дошла очередь и до его дочери. Царевну поставили на берегу озера в ожидании змея. По промышлению Божию, к

этому месту подъехал на коне сам святой Георгий. Ударив змея копьем в гортань, он поразил его и прижал к земле, конь же святого попирал змея ногами. Своим поясом св. Георгий связал змея, а девица повела его в город, как пса на поводке. Там, в присутствии удивленных жителей, святой великомученик Георгий убил змея мечом. Оттащив труп змея за город, люди сожгли его. Затем жители, уверовав в Господа Иисуса Христа, приняли Святое Крещение<sup>1</sup>.

«Тема драконоборчества вытесняет все другие мотивы иконографии Георгия, ложится в основу многочисленных произведений искусства» (1, с. 146). Образ конного воина является одним из главных образов в древнерусском искусстве, «прежде всего в искусстве княжеской Руси» (4, с. 15).

М.В. Алпатов в статье «Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси» характеризовал святого Георгия-всадника то как всесильного заклинателя, «который одним своим словом в состоянии покарать свирепое чудовище», то как стойкого проповедника, то как смелого воина, то как бесстрашного искателя приключений, то как гордого триумфатора, то как заступника и защитника людей (цит. по: 4, с. 15–16).

Сравнительный анализ изображений змея-дракона на многих иконах позволяет видеть, как олицетворяющий стихийные силы природы змий «становится воплощением темного подземного мира» (4, с. 21). Икона XVI в. «”Чудо Георгия о змие” конкретизирует образ чуда – победу над злом, над преисподней, над адом» (4, с. 22). Святой Георгий становится олицетворением Руси, ее символом. «Образ приобретает черты народного типа, проникается верой в духовные силы народа» (4, с. 23). Святой Георгий был необыкновенно близок сердцу русского народа. «В то же время он считался покровителем русских царей, отвечающих перед Богом и подданными за сохранение Православной веры от внешних и внутренних врагов» (6, с. 56). При этом русская христианская государственность всегда строилась на правде в ее соборном понимании, «как раз в этом и состояла сила русской монархии» (3, с. 9).

Показательной для демонстрации духа победы, который, несомненно, лежит в подсознании россиян, стала воспринятая масса-

---

<sup>1</sup> Дьяченко Г., свящ. Полный церковнославянский календарь. – М., 1993. – С. 282–283.

ми георгиевская лента, которая является символом победы над фашизмом, символом праздника Дня Победы – 9 мая. «Ее охотно надевают, завязывают в виде украшения, демонстрируют в разных видах и в разных местах и дети, и взрослые» (2, с. 14). Образ святого Георгия Победоносца стал в культуре России символом победы, храбрости и силы.

### **Список литературы**

1. *Аверинцев С.С.* Георгий Победоносец // Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 145–146.
2. *Борзова Е.П.* Значение символа Победы в образе святого Георгия Победоносца в культуре России // Образ святого Георгия Победоносца в культуре России. – СПб., 2009. – С. 11–14.
3. *Казин А.Н.* Образ победы в русской культуре // Там же. – С. 7–10.
4. *Некрасова М.А.* Образ всадника-воина – святого Георгия змееборца. Его сакральный смысл в искусстве славянских народов как источника жизненных начал // Там же. – С. 15–27.
5. *Сергеева О.А.* Святой великомученик и Победоносец Георгий и Архистратиг Михаил // Там же. – С. 64–69.
6. *Сокурова О.Б.* Георгий Победоносец и «Медный всадник» как архетипы русской исторической судьбы // Там же. – С. 54–63.

---

## **РУССКИЕ СЕЗОНЫ: к 100-летию антрепризы С.П. Дягилева\***

Девятнадцатое мая 1909 г. для парижской публики, которую, казалось, давно уже невозможно было ничем удивить, стало днем неописуемого восторга – на сцене театра Шатле состоялась премьера антрепризы Сергея Дягилева, которая останется в мировой культуре под названием Русские сезоны.

Пресса писала об открытии «неведомого мира», о «революции» и начале новой эры в балетном искусстве. Спектакли Русских сезонов, по словам Ж. Кокто, «потрясли Францию». Под сводами театра Шатле звучала грандиозная музыка Бородина, Римского-Корсакова, Глинки, Глазунова, на сцене блистали Анна Павлова, Тамара Карсавина, Бронислава и Вацлав Нижинские, Ида Рубинштейн. Наравне с солистами балета и композиторами публика рукоятели создателям декораций и костюмов – художникам объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, Н.К. Рериху, А.Я. Головину, Л.С. Баксту.

Идея показать Западу всё лучшее, чем обладала русская культура музыкального театра Серебряного века, захватила мирийскисников. В 1906 г. инициаторы замысла организовали на Осеннем салоне в Париже крупную выставку живописи и скульптуры, в которой приняли участие Анифельд, Бакст, Бенуа, Борисов-Мусатов, Врубель, Грабарь, Добужинский, Коровин, Ларионов, Рерих, Сомов, Судейкин, Трубецкой и др. Показанная затем в Берлине и Венеции, выставка имела колossalный успех. Одновременно в Театре на Елисейских полях были даны несколько камер-

---

\* Троицкая О.В. Русские сезоны: К 100-летию антрепризы С.П. Дягилева // Культура и время. – М., 2009. – № 1 (31). – С. 63–77.

---

ных концертов. Они предвещали «ту несравненно более значительную манифестацию русской музыки, которой Дягилев угостил Париж»<sup>1</sup> весной следующего года, когда в пяти русских исторических концертах арии из русских опер исполняли Шаляпин, Литвин, Смирнов, Збруева, дирижировали Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов. Музыка Мусоргского восхитила французов, и было решено к будущему году поставить полностью оперу «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли и привезти ее в Париж.

Премьера состоялась 5 мая 1908 г. Русский царь Борис в исполнении Шаляпина потряс публику. Декорации А.Я. Головина были столь архитектурно достоверны, что создавалось впечатление непосредственного присутствия при историческом событии. После премьеры «Годунова» у Бенуа, Дягилева и их единомышленников-миристиков «назревало какое-то “категорическое требование” показать Европе, кроме гениальной оперы Мусоргского, русский театр вообще, в частности, повезти за границу и наш чудесный балет»<sup>2</sup>.

Первые сезоны русского балета, открывшиеся через год, – это непрерывная череда триумфов. Начиная с «Павильона Армиды» Н.Н. Черепнина – изящной стилизации Франции XVIII в. в барочных декорациях Бенуа, русское балетное искусство прочно завоевало сердца европейской публики. Однако опера, пусть на «вторых ролях», всегда оставалась в репертуаре: «Князь Игорь», «Хованщина», «Псковитянка», опера-балет «Золотой петушок», оперы Стравинского, Гуно и «хореографические сцены с пением» пользовались непременным успехом на протяжении всего существования антрепризы.

Дягилев не был творцом и автором балетного репертуара Русских сезонов. Но у великого импресарио была удивительная художественная интуиция, талант предчувствовать новое или заново открывать забытое искусство прошлых эпох. А самым главным была его магнетическая способность притягивать новые таланты и подчинять их своему замыслу. Содружество с Фокиным, «колористом хореографии, поэтом линий и пятен», послужило отправной точкой Русских сезонов. В наследнике Мариуса Петипа Дягилев

---

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. – М., 2004. – С. 462.

<sup>2</sup> Там же. – С. 463.

угадал реформатора, способного вдохнуть в классический танец новую жизнь.

Одноактные балеты Фокина явили миру новую балетную эстетику. Одним из первых шагов в этом направлении стала новаторская по замыслу постановка «Половецких плясок». Гениальная музыка Бородина вдохновила Фокина на блистательный хореографический эквивалент. Фокин не совершая ни малейшего насилия над музыкой, показал свою удивительную способность через танец выразить ее образность. Декорации к «Половецким пляскам» сделал Н.К. Рерих. Он с удовольствием вспоминал о работе с Дягилевым в эти годы: «Это было веселое время, когда лучшие французские критики, как Жан Бланш, приветствовали Русское Искусство»<sup>1</sup>. Впоследствии «волны жизни» соединяли и разъединяли Дягилева и Рериха, но никогда их творческие споры не переходили на личную почву. Н.К. Рерих ценил дягилевский «созидательный гений и утонченную чувствительность»<sup>2</sup>. Постановки его всегда были истинными праздниками красоты. «Это не были экстравагантные выдумки, – пишет Н.К. Рерих в статье “Венок Дягилеву”, – нет, это были празднество энтузиазма, праздники веры в лучшее будущее, где все истинные сокровища прошлого ценились как вехи к прогрессу»<sup>3</sup>.

Восторженных рукоплесканий удостоилось оформление «Клеопатры» Л.С. Бакстом, его по праву можно было назвать соавтором балетмейстера А.С. Аренского. Настоящий фурор произвела «Шахерезада» сезона 1910 г. на музыку Римского-Корсакова в декорациях и костюмах Бакста.

Еще одна премьера 1910 г. – «Жар-птица» на музыку Стравинского. Декорации и костюмы к ней создал Головин (кроме Жар-птицы и Царевны Ненаглядной Красы – эти костюмы сделал Бакст). Стравинский, Фокин, Бенуа и Головин вспоминали в своих мемуарах, что это было время идеального, вдохновенного сотворчества, и не удивительно, что критики воспринимали этот союз творцов как одного автора, создавшего столь гармоническое театральное действие.

---

<sup>1</sup> Рерих Н.К. Держава Света. Священный дозор. – Рига, 1992. – С. 162.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. – С. 164.

---

Второй сезон был самым мирикусническим. Здесь у каждого был свой излюбленный «конек»: у Бенуа – французский XVIII век, у Бакста – прянный Восток, у Периха – языческая Русь, у Головина – русская сказка. Третий сезон, 1910 г., стал для дягилевской антре-призы решающим. Гвоздем сезона стал балет «Петрушка» в постановке Фокина на музыку Стравинского в декорациях Бенуа.

Бенуа говорил, что «Петрушка» любимое его детище. Ему не раз удавалось возобновлять этот спектакль, и за основу оформле-ния он всегда брал начальную версию, воплощенную в дягилевских сезонах. Сохранившийся среди прочих эскиз к декорации первого действия проникнут истинно русским настроением, очарованием русской зимы, царящей на городском посаде, а расписанные израз-цовым узором по синему фону кулисы создают впечатление, что через портал театра зритель заглядывает вглубь нового измерения, где течет другая, иноземная и иновременная жизнь.

«Петрушка» стал эмблемой Русских сезонов, сенсацией для Запада и исторической вехой для каждого из создателей, примером той синтетичности, о которой мечтали мирикусники. «Вечный, вненациональный герой балаганов всех стран, Петрушка отождествлял собой и символ русской души, и ее бессмертие. Этот трагиче-ский русский балет, собравший в единое целое все глубинные национальные истоки и в музыке, и в живописи, и в русском характе-ре, одновременно явился грандиозным обобщением, метафорой безумного мира, жестокого и равнодушного к страданиям человеческой души, который с глумливым весельем и бесшабашностью катится в бездну»<sup>1</sup>.

В оформленных мирикусниками лучших творениях дяги-левской антре-призы проявлялась суть русского символизма, то, что называют «двойным видением», поэтически «неизлагленной сущностью» искусства Серебряного века<sup>2</sup>.

С 1912 г. у Дягилева начались первые серьезные разногласия с А. Бенуа. Проявлял недовольство и Фокин, он считал, что Дяги-лев чрезмерно увлекается новаторством, ему не нравилось, что в театр вторым хореографом был приглашен Нижинский. В 1912–

---

<sup>1</sup> Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов. – Режим доступа: [www.diaghilev.perm.ru/tierih/4htm](http://www.diaghilev.perm.ru/tierih/4htm)

<sup>2</sup> Там же.

1913 гг. либретто к новым спектаклям на музыку Дебюсси, Равеля, Гана, Шмита пишет поэт и художник Жан Кокто, в труппу приходят иностранные танцовщики, хотя заглавные роли исполняют русские артисты. Эти перемены сказываются на работе труппы. Премьеры сезона 1912 г. – «Дафнис и Хлоя», «Томар», «Синий бог» – не имели успеха и были вскоре сняты с репертуара.

Почувствовав охлаждение публики, Дягилев в 1913 г. вновь включил в репертуар оперный спектакль «Хованщина» с Шаляпиным.

Особая судьба ждала балет «Весна священная» на музыку Стравинского. Замысел постановки возник у Периха и Стравинского еще в 1910 г., ими же было создано либретто будущего спектакля. Премьера состоялась 29 мая 1913 г. в Театре Елисейских полей в Париже. «Мы не можем принимать “Весну” только как русскую или как славянскую... Она гораздо более древняя, она общечеловечна<sup>1</sup>», – писал Н.К. Перих. И тем не менее публика встретила премьеру спектакля «громом насмешек и глума». Она оценила оформление, но отказалась принять музыку Стравинского и нестандартную хореографию Нижинского «...Театр свистел и ревел так, что даже заглушал оркестр», – вспоминал Н.К. Перих. Стравинский в тот вечер в ужасе уехал из театра, а Дягилев, улыбаясь, сказал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность...» (цит. по: с. 72). И действительно, через год эта же публика рукоплескала музыке к спектаклю, а в 1929 г., в последний год существования Русского балета Дягилева, выросшего из Русских сезонов, «Весна священная» принесла труппе настоящий и полный триумф.

С 1914 г. началось трудное для Русских сезонов время. Мировая война ослабила интерес общества к театру, искусство уступило место политике. К 1918 г. произошел окончательный разрыв между Дягилевым и его прежними соратниками. Исчерпав идеи Фокина и Бенуа, расставшись с единомышленниками, принесшими антрепризе мировую славу, неутомимый Дягилев начинает осваивать идеи европейских творцов, открывать новых хореографов и танцовщиков.

---

<sup>1</sup> Перих Н.К. Держава Света. Священный дозор. – Рига, 1992. – С. 115.

---

На место Бенуа пришел Пикассо, еще теснее стало сотрудничество со Стравинским, еще более сблизился с театром Жан Кокто, он писал либретто и статьи, рисовал макеты программ и афиш. Среди художников, принимавших участие в создании спектаклей того времени, становится все меньше мирикурсников, их сменяют имена не менее блестательные – Серт, Грис, Матисс, Пикассо, Утилло, Брак. Однако А.Н. Бенуа отзывался о позднем периоде Русских сезонов весьма скептически. Дягилев, по определению Бенуа, «сдался западному модернизму». Он берет музыку прошлого, классические сюжеты, а оформление отдает художникам новейших течений – Браку. Утилло, Грису. Ушла возвышенная эстетика декорационного оформления, которой следовали мирикурсники.

По воспоминаниям Сергея Лифаря, который пришел в труппу в 1923 г., после заключения Брест-Литовского мира Дягилев «вознавидел „советчину“», а с 1926 г. стал приглядываться к ней». Этому способствовало общение с Красиным и Луначарским, а позже со старым его другом Сергеем Прокофьевым и Ильей Эренбургом. Попыткой хотя бы заочно сблизиться с утраченной Родиной стал спектакль в стиле конструктивизма, в стиле, который активно развивался на советской сцене в 1920-е годы. Дягилев поставил балет «Кошка» Андре Соге в декорациях А. Певзнера и хореографии Дж. Баланчина и «Стальной скок» Прокофьева в хореографии Мясина. Декорации и костюмы готовил Григорий Якулов. «Советский» антураж спектакля не вызвал скандала, но и успеха не было. В 1928–1929 гг. спектаклей было мало и они также не имели успеха.

Последняя постановка Русских сезонов – балет Прокофьева «Блудный сын». После премьеры импресарио простился с труппой и уехал в Париж. Без него труппа отбыла в Виши, где балетами «Чимароза», «Треуголка» и «Фантастическая лавка» завершилось существование дягилевской антрепризы.

20 августа 1929 г. в Венеции Дягилев умер. Он похоронен на острове Сен-Мишель. Подарив миру всё лучшее, что было в русском искусстве Серебряного века, Русский балет Дягилева прекратил свое существование.

Н.К. Рерих в статье, посвященной памяти создателя Русских сезонов, «рыцаря эволюции и красоты», писал: «...Его широкое понимание, непобедимая личная бодрость и вера в красоту создали прекрасный, незабываемый пример для молодых поколений. Пусть

они учатся, как хранить ценности прошлого и как служить для самой созидательной и прекрасной победы будущего... Несказанно радостно вспоминать эпопею Дягилева»<sup>1</sup>.

Э.Н. Жук

---

<sup>1</sup> *Pepux H.K.* Указ. соч. – С. 164–165.

---

**Я.В. Солдаткина**

## **НАЦИОНАЛЬНОЕ МИРОСОЗНАНИЕ «СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ»: СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА И РУССКАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ПРОЗА\***

«Сталинскую эпоху» (1930–1950-е годы) в социокультурном смысле можно назвать временем той нормативной эстетики, которая была призвана создать идеологизированный образ советской действительности и советского строя. После периода революционных потрясений, приведших к краху всех привычных жизненных ценностей, молодое государство действительно нуждалось в выработке новых общественных и этических норм.

Писатели-соцреалисты, используя древние мифологические архетипы, создают «советский пантеон» героев, жертвующих собой во благо светлого будущего. При этом вся предшествующая отечественная культура, философия, религия отрицаются, их опыт вычеркивается из национального сознания. Тем самым общество лишается культурно-нравственных корней, сосредоточивая стремления и энергию на идее достижения будущего коммунистического «золотого века».

Подобные претензии официальной культуры порождают в обществе стремление к утверждению «вечных», общих гуманистических истин, базирующихся на краеугольных этических постулатах. Именно в сталинскую эпоху появляются литературные произ-

---

\* Солдаткина Я.В. Национальное мировоззрение «сталинской эпохи»: советская культура и русская эпическая проза // Обсерватория культуры. – М., 2009. – № 5. – С. 108–112.

ведения гуманистического направления. Их авторы не славословят существующий строй и вождя, но выполняют значительную философско-культурную задачу: художественными средствами описать тот космос, тот образ существования – «миф», который бы явился выражением изменившегося после революции самосознания нации, выработал бы определенную систему нравственных ценностей, способствующую преодолению раскола общества и гармоничному развитию этноса.

Для романов таких различных по творческой технике и социальным убеждениям авторов, как М. Шолохов, А. Платонов, Б. Пастернак, одинаково характерно стремление отразить развитие национального мировоззрения, претерпеваемые им трансформации. Авторы, захваченные мифологизацией художественного пространства, в то же время апеллирующие к национальным корням, к классическим нравственным ценностям, вступают в творческий диалог или конфронтацию с советской культурой. Они создают свой художественный миф, альтернативный официальному.

В эпической прозе XX в. мифологизация, мифопоэтика превращаются из средства вспомогательного, каковым они были в классическом русском романе XIX в., в существенный компонент художественной структуры произведения, поскольку глобальные процессы, формирующие мировоззрение нации, наиболее адекватным и показательным образом передаются именно с помощью мифологических тем и сюжетов, переосмысленных писателем. Русская эпическая проза, размышляя о путях эволюции национального мировоззрения, обращается к осевым для отечественной ментальности крестьянской патриархальной и христианской мировоззренческой традициям. Если для Шолохова и отчасти Платонова национальный миф – это миф прежде всего крестьянский, народный, то для Пастернака он включает в себя всю совокупность российского бытия, все грани общественного сознания. Эти писатели не могли не творить свой собственный «новый мир» хотя бы в рамках художественного текста. Они прежде всего подчеркивали необходимость отказа от насилиственной переделки сознания, идею примирения с прошлым, актуализировали гуманистические общечеловеческие ценности.

В эпических произведениях 1930–1950-х годов авторы, исходя из исконных для нации представлений о высшей справедливости

сти, о милосердии и нравственном возрождении, моделировали новый идеал, новый образ страны и этноса, стремление к которому помогло бы преодолеть послереволюционные сложности и двигаться вперед.

При этом русская эпическая проза, и опубликованная, и ходившая в списках, выполняла, помимо собственно художественной, еще и серьезную культурологическую функцию, сохраняя и передавая через поколения подвергаемые принудительному забвению традиции христианской и народной патриархальной культур.

Сосуществя со «сталинской» эпохой, вступая с ней в диалог или же противопоставляя себя ей, авторы русских эпических романов не давали оскудеть отечественной национальной нравственной идее, своими творческими усилиями прививая национальному миросознанию высокий этический идеал.

*Т.А. Фетисова*

---

*А.А. Лебедев*

## **ЛОНДОН – СТОЛИЦА ИСКУССТВА?\***

Первыми шагами Лондона на мировой сцене искусства XX в. принято считать 1910–1914 гг., когда в Англии постимпрессионизм, а затем и футуризм превратились в ориентиры современной английской живописи. Английское искусство освобождалось от условностей и застоя.

Поток выставок современного искусства в этот период основательно подточил старые вкусы, сделав возможным беспрепятственное восприятие зрителями работ фовистов, кубистов или футуристов. Художники и критики стали все чаще обращать внимание на происходящие в Европе события, а иностранные мастера начали более активно присыпать свои работы на лондонские выставки. Но взлет нового английского искусства был недолгим. Первая мировая война актуализировала работы совершенно иного характера: не вызывающие, а успокаивающие, не эксперименты с формой, а произведения патриотического содержания.

Затем пальму первенства как центра мирового современного искусства перехватил Париж. Во многом это было связано с открытием в 1977 г. культурного Центра Помпиду, который явился символом самых модных тенденций. Идея его создания принадлежит Жоржу Помпиду – сначала премьер-министру, затем президенту Франции. Центр Помпиду объединил в себе выставочно-

---

\* Лебедев А.А. Лондон – столица искусства? // Обсерватория культуры. – М., 2009. – № 5. – С. 36–42.

экспозиционные, образовательные и развлекательные функции, привлекая в свои помещения более шести миллионов посетителей в год.

Через десятилетие статус столицы искусства перешел к Нью-Йорку. Становление Нью-Йорка как деловой столицы современного искусства обусловлено и его выгодным географическим положением, и его статусом одного из крупнейших финансовых центров в США с четко отлаженной системой международных связей практически со всеми деловыми точками мира.

Уже в 1980-е годы коммерческий потенциал Нью-Йорка в сфере искусства был огромен. В городе насчитывалось 470 тыс. художников, имелось множество известных музеев, здесь жили или имели свои конторы от 200 до 1000 крупнейших дилеров мира, проводились аукционы, издавались влиятельные журналы и газеты, с которыми сотрудничали известные критики. Символом становления Нью-Йорка в качестве новой столицы искусства, бесспорно, является Музей современного искусства. Основанный в конце 1920-х годов, музей получил серьезную публичную поддержку. Его коллекция в настоящее время содержит более 150 тыс. работ. Музей позиционирует себя в качестве центра изучения современного искусства, курирует самые разнообразные программы, призванные помочь разным слоям общества сформировать свою точку зрения и понимание современного искусства. Сделав ставку на особое отношение американцев к современному искусству и на Нью-Йорк как на законодателя художественной моды, трансавангардисты и неоэкспрессионисты во главе со своими дилерами, гораздо более реалистичными в покорении художественного рынка, чем их подопечные, не просчитались. Известно, что американцы обожествляют успех. Поэтому закономерен их подход к искусству, на котором лежала печать успеха: его приобретали, а затем старались постичь. Музей и сегодня является крупнейшим центром современного искусства, однако ситуация в мире в очередной раз претерпела изменения.

На рубеже тысячелетий статус столицы современного искусства вновь закрепился за Лондоном. Богатый запас культурного наследия способствовал формированию английского искусства в атмосфере разнообразия уже сложившихся форм и традиций, а не просто на фоне урбанистической техногенности. На становление современной системы функционирования искусства и статуса ху-

должника повлияла также политика лейбористского правительства Тони Блэра. Это время стало золотой порой для искусства, которое получило огромные финансовые инвестиции, столь необходимые для поддержки творческого потенциала. Финансирование открыло путь новому поколению художников, смело пересмотревшему, как это не раз случалось, устоявшиеся принципы и механизмы взаимоотношения творца с окружающим миром. Большое влияние на британскую культуру начиная с 1980-х годов оказала деятельность рекламного магната Ч. Саатчи, спекуляции которого породили в молодом поколении художников представления о произвольном диктате рынка как о конечной инстанции, выносящей суждения об их творчестве. Искусство перестало быть уделом избранных, творящих для избранных. Английские институции разработали большое количество интерактивных программ, стирая грань между творением и зрителем. С ранних лет ребенка приучают к нелинейности суждения, к многовариантности всего существующего, к тому факту, что правда в конечном счете для каждого будет своя.

Символом и неким выходом бродивших настроений стало открытие в 2000 г. в Лондоне галереи Тейт Модерн, неинтересной для серьезных исследователей в области искусства, но притягательной для туристического сектора. Сложно предположить, останется ли Лондон центром современного искусства через несколько лет. Однако на данный момент этот город демонстрирует нам становление новых стандартов и нового взгляда на искусство.

*T.A. Фетисова*

---

# **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

*B.A. Зайцев*

## **О ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ ТЕЧЕНИЯХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XXI ВЕКА\***

В аннотации статьи В.А. Зайцева из Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова сказано: «Анализ ряда произведений, созданных в начале XXI века видными русскими поэтами, как реалистами, так и представителями авангарда и постмодернизма, свидетельствует об активизации творческих поисков, художественно-стилевых течений, что обуславливает перспективу новых открытий на путях отечественной и мировой культуры» (с. 386).

Автор выделяет три основных течения или направления, «отчетливо различных в восприятии современности и отношении к опыту и традициям искусства прошлого» (там же). Это *реалистическая лирика*, представленная творчеством В. Корнилова, А. Кушнера, О. Чухонцева, а из поэтов русского зарубежья – творчеством Н. Коржавина и Н. Горбаневской. Отдельно автор реферируемой статьи останавливается на сборнике Александра Кушнера «Времена не выбирают: Пять десятилетий», который вышел в 2007 г. и включил лучшее из 15 книг, опубликованных поэтом за полвека.

---

\* Зайцев В.А. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С. 386.

Второе направление – поэтический *авангард*, т.е. творчество А. Вознесенского, К. Кедрова, В. Сосноры. Здесь в качестве примера автор приводит книгу Андрея Вознесенского «СтиXXI», вышедшую в 2006 г. Это стихи XXI в., в которых видное место занимают любовные мотивы.

В *постмодернизме*, по мнению В.А. Зайцева, ярко заявила о себе группа поэтов-иронистов (Т. Кибиров, И. Иртеньев, Н. Искренко). Стихи и поэмы иронистов характеризует «глубокий и проникновенный авторский лиризм» (с. 386). В книге Тимура Кибирова «Три поэмы: 2006–2007», опубликованной в 2008 г., постоянно чувствуется личностное начало.

«Анализ ряда произведений, созданных уже в XXI столетии видными русскими поэтами, принадлежащими, с одной стороны, к *реалистическому* руслу развития, а с другой – к нетрадиционным альтернативным направлениям *авангарда* и *постмодернизма*, свидетельствует о несомненной активизации разных творческих проявлений и устремлений современной поэзии», – заключает автор реферируемой статьи (с. 386).

*И.Г.*

---

**И.Л. Галинская**

**РОМАН ДЭНА БРАУНА  
«УТРАЧЕННЫЙ СИМВОЛ»**

*Аннотация.* Герой романа, гарвардский профессор Роберт Лэнгдон, является также героем «Ангелов и демонов» и «Кода да Винчи», предшествующих книг трилогии. Роберт Лэнгдон оказывается в мрачном, таинственном мире искусно скрытых в прошлом масонских секретов и потаенной эзотерической мудрости.

*Ключевые слова:* Роберт Лэнгдон, масонские секреты, эзотерическая мудрость.

*Annotation.* The hero of the novel – Harvard professor Robert Langdon is also the hero of «Angels and demons» and «The Da Vinci code», two previous books of the trilogy. Robert Langdon finds himself in a shadowy clandestine world of an artfully concealed past of Masonic secrets and hidden esoteric wisdom.

*Keywords:* Robert Langdon, Masonic secrets, esoteric wisdom.

Дэн Браун – автор «Кода да Винчи», одного из самых популярных романов в мире, а также международных бестселлеров «Ангелы и демоны», «Точка обмана» и «Цифровая крепость». Писатель вместе с женой проживает в Новой Англии, США (1).

В предведомлении к роману «Утраченный символ» сказано, что все организации, фигурирующие в этой книге, реальны – включая братство масонов. В «Прологе» рассказывается о принятии в братство масонов тридцатичетырехлетнего соискателя. Он был принят в высшую тридцать третью степень самого древнего брат-

ства на планете. Это главный злодей романа, называющий себя Малахом. Когда церемония посвящения закончилась, он подумал: «Скоро вы потеряете все, чем дорожите» (1, с. 14). Дело в том, что он намеревается похитить таинственную масонскую пирамиду, которая, согласно легенде, может наделить его неизмеримой властью, сделает богом.

В отличие от двух первых романов трилогии, в «Утраченном символе» действие происходит в США в Вашингтоне, тогда как в «Ангелах и демонах» (2000) место действия – Рим, а в «Коде да Винчи» (2003) – это Париж, Лондон и шотландская часовня Рослин (в нескольких милях от столицы Шотландии).

Роберт Лэнгдон прилетает в Вашингтон якобы по приглашению своего богатого друга, масона Питера Соломона, чтобы прощать лекцию в здании Капитолия. Но приглашение оказывается фикцией, а в ротонде Капитолия на кольшке с плоским деревянным основанием выставлена ампутированная кисть руки Питера Соломона с масонской татуировкой на каждом пальце, указывающей на портрет Джорджа Вашингтона на потолке. Лэнгдон узнал, чья это рука, поскольку на безымянном пальце находился хорошо знакомый ему золотой перстень Питера Соломона. Выясняется, что Питер Соломон был похищен.

Дальнейшие события романа состоят в поисках похищенного Питера и легендарной масонской пирамиды, которая якобы является ключом к некоей мистической мудрости, способной превратить человека в бога. В поисках помимо Роберта Лэнгдона принимают участие сестра Питера – Кэтрин Соломон, специалистка по ноэтике, т.е. науке о влиянии человеческой мысли на судьбы планеты, а также директор Службы безопасности ЦРУ японка Иноуэ Сато и ее сотрудники, агенты ЦРУ. К поискам подключаются начальник полиции Капитолия Трент Андерсон и все охранники.

То, что директором СБ ЦРУ у Дэна Брауна является женщина японской национальности, требовало объяснения, и писатель мимоходом упоминает о детстве Иноуэ Сато, проведенном в калифорнийском лагере для интернированных японцев «сразу после Пёрл-Харбора» (1, с. 75; 3, с. 63–64).

Если в первых двух романах трилогии шла речь об истории христианской церкви, то «Утраченный символ» фактически излагает историю масонского символизма, почерпнутую из энциклопедии

о тайных учениях всех времен и народов американского философа Мэнли П. Холла (2). Эпиграф «Утраченного символа» гласит: «Жить в мире, не стремясь понять его смысл, – все равно что расхаживать по огромной библиотеке и не трогать книги» (1). Он взят из предисловия самого Мэнли П. Холла к изданию 1975 г. В конце романа Дэн Браун вновь обращается к энциклопедическому изложению тайных учений всех времен и народов М.П. Холла: «Если бы бесконечный Бог не пожелал, чтобы человек стал мудрым, Он не снабдил бы его способностью к познанию» (1, с. 561; 3, с. 501).

В ходе развития сюжета, когда искалеченный Питер Соломон уже найден, читатель узнает, что его похитил и отрезал ему кисть руки злодей и убийца Малах, который в конце концов оказывается сыном самого Питера Соломона – Закари, считающимся убитым и похороненным. Что же касается тайной масонской пирамиды, надпись на которой якобы вела к утраченной мудрости веков и к невероятной власти, то это, как выясняется, знаменитый Монумент Вашингтона, пик навершия которого увенчан алюминиевым колпаком с гравированной надписью «*Laus Deo*» («Слава Богу»).

В эпилоге романа «Утраченный символ» Лэнгдон понимает, какой именно символ был утрачен. «Он думал о науке, о вере, о человеке. О том, что объединяло все страны и народы всех времен. У нас у всех был Творец. Он существовал и существует под разными именами, в разных обличьях, ему возносили разные молитвы, однако человечество не мыслит себя без Бога. Бог – это общий для всех нас символ, символ всего неизведанного и неподвластных нам тайн. Древние почитали Бога как символ безграничного потенциала человеческих способностей, однако шли века, и человечество этот символ утратило. А теперь обрело снова» (1, с. 570; 3, с. 508–509).

Рецензент газеты «Нью-Йорк таймс» Джанет Мэслин написала, что роман «Утраченный символ» приходит к раскрытию секрета, «который удивляет по странной причине: он абсолютно не удивителен» (5). В герметически изолированном мире этой книги мотивации ее персонажей не имеют никакого смысла. Они лишь призваны вызывать безостановочный импульс, который делает невозможным отложить «Утраченный символ» и перестать читать роман, пишет Джанет Мэслин (5). Однако при этом рецензентка считает, что Дэн Браун помогает утверждению веры.

В статье «Чем хорош роман “Утраченный символ” Дэна Брауна?» рецензент газеты «Тайм» Лев Гроссман хвалит автора за то, что он показал как положительные, так и негативные стороны американской жизни: богатство, невежество, странность. «Возможно, это донкихотство, но тем не менее поступок трогательный и героический <...> Наша история такая же больная и странная, как и в других государствах» (4). Лев Гроссман также отмечает, что писатель вывел в своем романе Вашингтон как одну из величайших столиц мира, украшенных готической символикой. Вашингтон может состязаться в этом смысле с Парижем, Лондоном и Римом, заключает рецензент (4).

Ник Овчар, рецензент газеты «Чикаго трибюн», считает, что хотя роман Дэна Брауна «Утраченный символ» решает загадки, анализирует картины и фрески, рассказывает о забытых историях, все же есть одна тайна, которая остается нераскрытой по прочтении трех томов трилогии. И тайна эта такова: «Успокоится ли когда-нибудь Лэнгдон?», т.е. будет ли он героем еще одной книги. Приключения Роберта Лэнгдона в этом романе хорошо знакомы читателям предыдущих двух книг трилогии. Единственная разница состоит в том, что писатель перевел действие своего триллера из зарубежных городов на американскую почву. Для образа Лэнгдона это имело положительный эффект, ибо он выясняет, что у Америки такое же богатое и таинственное прошлое, как и в других странах. «Повествование у Брауна движется стремительно, за исключением тех моментов, когда текст становится похожим на статью в энциклопедии», – замечает Ник Овчар, но затем признает, что никто не читает книг Брауна, чтобы любоваться их стилем, все хотят знать, чем завершится история приключений Роберта Лэнгдона.

Закончим статью сведениями, помещенными на обложке русского перевода «Утраченного символа». Права на роман купили более 60 стран. Только за первый день продаж романа было раскуплено свыше миллиона экземпляров (1).

### **Список литературы**

1. *Браун Д.* Утраченный символ. – М., 2010. – 570, [6] с.
2. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – 2-е изд. испр. – Новосибирск: Наука, 1993. – 794 с.
3. *Brown D.* The lost symbol. – L., 2009. – 509 p.
4. *Grossman L.* How good is Dan Brown's «The lost symbol»? – Mode of access:  
[http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,  
1923182,00.html](http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1923182,00.html)
5. *Maslin J.* Fasten your seat belts, there's code to crack. – Mode of access:  
<http://www.nytimes.com/2009/09/14/books/14 maslin.html>

---

## *Войцех Карпинский*

### **СВЕТ ПАВЛА МУРАТОВА\***

Вышла в свет книга Клайва Джеймса «Культурная амнезия»<sup>1</sup>, над которой автор работал 40 лет. Тема книги – борьба с губительной силой забвения в культуре. По политическим или моральным причинам, из-за духовной лени, идеологического ослепления целые тематические поля, литературные направления, целые социальные, национальные, религиозные и культурные группы обречены на замалчивание, вычеркиваются из памяти.

К. Джеймс родился и провел раннюю молодость в Австралии, окончил Кембриджский университет. Как радиожурналист и автор телевизионных программ он объездил весь мир. Его увлечение – открывать миру творцов, с которыми он познакомился. Клайв знает французский, итальянский, испанский, немецкий, за время своих путешествий выучил русский и даже японский.

На 900 страницах «Культурной амнезии» автор в алфавитном порядке (от Анны Ахматовой до Стефана Цвейга) представляет свыше ста творцов, о которых нужно помнить, чтобы понять, откуда мы и куда идем. С особым восторгом Джеймс пишет об «Образах Италии» Павла Муратова. «Образы Италии», пишет Джеймс, – выдающееся достижение европейской культуры, произведение на все времена. Наверное, замечает автор, в мире еще немало неведо-

---

\*Карпинский В. Свет Павла Муратова // Новая Польша. – Варшава, 2009. – №11 (113). – С. 26–29.

<sup>1</sup> James C. Cultural amnesia. – London; New York, 2007. – 904 p.

мых шедевров, но неведомы они обычно потому, что их достоинства могут быть не всегда бесспорны. «Образы Италии» – это безусловный шедевр. Эта книга о путешествии по Италии – своего рода инициация в духовном становлении европейца. Она продолжает книги «итальянских путешествий» Гёте, Буркхарда<sup>1</sup> и др., но лучше каждой из них. (Лучше Гёте? – задает вопрос Джеймс Клайв. И дерзко отвечает: Да, лучше Гёте!) «Образами Италии» упиваешься, как прекрасной поэмой; но в них нет фальшивой поэтичности, есть соединение романтизма, глубоких размышлений и новаторства во взгляде на историю культуры. Магия Муратова заключена в стиле. Он говорит с нами словно бы не из прошлого, но из будущего – из мира, в котором не будет уничтожения и забвения. Клайв Джеймс выражает радость, что открыл для себя Муратова поздно: необходима зрелость, чтобы понять «послание» этого произведения – принципиально важного урока европейского гуманизма.

Джеймса огорчает то, что произведения Муратова никто не знает. Сам он хранит как реликвию два экземпляра «Образов Италии» (трехтомное издание, выпущенное Гржебиным в эмиграции в 1924 г.), которые ему удалось приобрести в путешествиях по миру. Автор «Культурной амнезии» ощущает себя одним из немногих избранных, которые понимают, какое это сокровище. И задает вопрос, чем в течение десятилетий занимались бесчисленные отделения русистики в сотнях университетов богатого Запада, если не удосужились увековечить память о Муратове и его наследие.

Джеймс в своем эссе подчеркивает: «Образы Италии» – это нечто большее, чем эффектная книга по истории итальянского искусства; это книга посвящения в культуру, книга о роли культуры в нашей жизни, т.е. о смысле нашего существования.

C.A. Гудимова

---

<sup>1</sup> Буркхард Якоб (1818–1897) – швейцарский историк, мыслитель, историк культуры. Его самая знаменитая работа – «Культура Возрождения в Италии» (1860). – Прим. реф.

---

**И.Л. Галинская**  
**«ЛАУРА И ЕЁ ОРИГИНАЛ»**  
**ВЛАДИМИРА НАБОКОВА**

*Аннотация.* «Лаура и её оригинал» – это незаконченный текст последнего романа В. Набокова (1899–1977). Основные персонажи книги – Флора и её муж. Лаура – героиня романа в романе «Моя Лаура», который так и не был написан из-за кончины писателя.

*Ключевые слова:* В. Набоков, незаконченный текст, роман в романе.

*Annotation.* «The original of Laura» is the unfinished text of the last novel by V. Nabokov (1899–1977). The main characters of the book are Flora and her husband. Laura is the heroine of the inner novel «My Laura» which was not written because of the writer's death.

*Keywords:* V. Nabokov, the unfinished text, the inner novel.

Опубликования фрагментов романа Владимира Набокова «Лаура и её оригинал» («The original of Laura») ждали более тридцати лет. Переводчик Геннадий Барабтарло, американский специалист по творчеству Набокова, рассказывает, что писатель, согласно своему обычаю, записывал текст этого романа на каталожных карточках с декабря 1975 г. до весны 1977 г., но то и дело прерывал работу из-за болезни, от которой уже так и не оправился. Всего сохранилось 138 карточек, в которых 9850 слов (2, с. 145).

Карточки пронумерованы, но это было сделано после смерти писателя. Их пронумеровали в том порядке, в котором они были найдены, и эта нумерация отнюдь не определяет намеченного Набоковым их расположения в будущем романе. Ведь писатель при-

зывался в одном из интервью, что нумерует карточки «только тогда, когда набор полон» (5, с. 142). И тем не менее переводчик набоковского текста считает, что «начальная серия карточек представляет собою неоспоримое начало романа», причем она так и обозначена как «первая глава» (2, с. 157).

Черновики неоконченного романа писатель перед смертью *просил сжечь*, но его жена Вера Набокова так и не решилась исполнить волю мужа. Не смог заставить себя выполнить волю отца и его сын Дмитрий, отчего черновики долгие годы хранились в швейцарском банке. Переводчик Геннадий Барабтарло впервые услышал об этом романе через четыре года после смерти Набокова от его вдовы. Они сидели в маленьком кабинете в начале анфилады гостиничной квартиры Набоковых в швейцарском городе Монтрё, и Вера Набокова сказала, что у неё рука не поднялась сжечь карточки с текстом романа.

После смерти матери 75-летний Дмитрий Набоков решил опубликовать последнее произведение отца, и 17 ноября 2009 г. книга, состоящая из карточек, вышла в свет в Англии и в США. Российское издание последнего романа Набокова было презентовано 30 ноября 2009 г. в Санкт-Петербурге, в доме-музее Набокова. В России вышло также издание факсимile карточек с их расшифровкой на русском языке.

Основные персонажи набоковского романа – Флора и её муж Филипп. Флора склонна к распутству и неверности. Филипп – страдающий от ожирения ученый, профессор экспериментальной психологии, доктор философии, человек «весъма и весъма состоятельный; одного только ему недоставало – привлекательной наружности» (4, с. 74). На протяжении всего романа Филипп обдумывает самоубийство, гипнотический, самоистребительный эксперимент, который он описывает в своем дневнике. Однако Филипп умирает от инфаркта, причем у Набокова «никогда не бывает, чтобы читателю показывалась самая смерть крупным планом, в физически наглядном описании, как это заведено, например, у Толстого» (2, с. 185).

Любовник Флоры пишет роман «Моя Лаура», прототипом героини которого является Флора и который выходит в двух изданиях: дешевом и солидном – «пригожем в переплете» (4, с. 124). Образ Лауры-Флоры навеян картиной Боттичелли «Примавера»

(«Весна»): «тот же чувствственный приоткрытый рот, синие глаза, чуть презрительный взгляд, маленькая голова» (4, с. 65). Однако карточек с текстом этого *внутреннего романа* имеется всего девять: 59–63, 93–94, 110–111 (4, с. 148).

Первая глава «Лауры и ее оригинала» представляет собой экспозицию романа: русский писатель, любовник Флоры, рассказывает о своих отношениях с ней. Далее идут главы, описывающие биографию Флоры: ее родословная, ее детство и отрочество, смерть матери и замужество дочери.

Дед Флоры, художник Лев Линдэ, эмигрировал из Москвы с женой Евой и сыном Адамом в 1920 г. и поселился в Нью-Йорке. Его сын Адам сделался модным фотографом и женился на балерине Ланской. Флора была их дочерью, хотя отцовство Адама весьма сомнительно, поскольку у матери имелись любовники, а сам Адам был гомосексуалистом, и через три года после рождения Флоры покончил жизнь самоубийством. Мать поселилась в Париже, где давала уроки танцев во второразрядной школе. Ее любовник, пожилой англичанин Губерт Г. Губерт в отсутствие матери «терся около Флоры, мыча что-то однозвучное под нос и как бы завораживая ее» (4, с. 55). Этот персонаж – «явная пародия на Гумберта Гумбера из “Лолиты”, то есть здесь у Набокова самопародия» (3, с. 10). Губерт Г. Губерт умер от апоплексического удара в лифте гостиницы.

Вместе с матерью Флора вернулась в США, в массачусетский город Саттон, где она родилась и где стала учиться в колледже. В день, когда Флора кончила курс в Саттоновском колледже, скончалась ее мать. В компании с одной саттонской студенткой и своим поклонником-художником Флора открыла лавку вееров, где и познакомилась с Филиппом. Он выведен во *внутреннем романе* «Моя Лаура» под именем Филидора.

Переводчик романа Геннадий Барабтарло считает, что линия Флоры записана на 58 карточках. Дневник Филиппа занимает 40 карточек. Еще 16 карточек относятся к жизни Филиппа и его реминисценциям. Он описывает свое желудочное недомогание, говорит, что самоуничтожение, т.е. самоубийство, является «приятным» и «соблазнительным» актом (4, с. 82). Философия самоубийства изложена в специальной его записке, которой предшествует набор слов: «самовнушение», «самовнушитель», «самовнушительный» (4,

с. 107). Записка Филиппа гласит: «Процесс самораспада, производимый усилием воли. Упоение, граничащее с восторгом почти невыносимым, вызывается сознанием того, что воля направлена на решение новой для себя задачи: разрушительное действие парадоксальным образом усваивает себе некое созидательное начало в совершенно новом применении совершенно свободной воли. Учиться пользоваться энергией тела для того, чтобы привести его к саморазложению. Жизнеспособность поставлена тут с ног на голову» (4, с. 108).

Наличие множества смертей в романе «Лаура и её оригинал» объясняет то, что одним из ранних пробных вариантов названия было «Dying is fun», т.е. «Веселая смерть». Однако впоследствии писатель от этого названия отказался, поскольку на карточке с сокращением «ch. one», т.е. «chapter one» («первая глава»), уже имеется название «The original of Laura». Карточки 113 и 114, которые Геннадий Барабтарло считает окончанием романа, сообщают о некоей «потрясающей смерти» Флоры, описанной во *внутреннем романе* «Моя Лаура» (4, с. 125).

В своем последнем в жизни интервью, данном в феврале 1977 г., Владимир Набоков рассуждал о том, какова задача писателя. Она является полностью субъективной: «Воспроизвести со всей возможной точностью образ книги, которую он мысленно видит» (5, с. 417). Приведенным высказыванием Набокова объясняется его «настоятельное распоряжение уничтожить рукопись “Лауры и её оригинала” на случай, если он умрет, не кончив её» (6, с. 17).

«Сын писателя Дмитрий уверен в том, что Набоков вовсе не собирался сжигать “Лауру и её оригинал” при любых обстоятельствах, но надеялся успеть написать столько карточек, сколько нужно было для того, чтобы, по крайней мере, закончить черновой вариант» (6, с. 28). Вдова писателя Вера Набокова оттягивала исполнение этого распоряжения мужа «вследствие своего возраста, слабости и безмерной любви» (6, с. 29). Сам же Дмитрий думает, что отец (или его тень) не был бы против того, чтобы роман «Лаура и её оригинал» был опубликован, раз уж он прожил «под шумок времени так долго» (6, с. 33).

Превозмогая «сжимающую горло боль», Дмитрий Набоков приготовил предварительный транскрипт текста и уже помыслить не мог о том, чтобы сжечь карточки отцовского романа. Ведь

Дмитрий искренне полагает, что текст романа, несмотря на незавершенность, превосходит предыдущие произведения писателя «по своей композиции и слогу» (6, с. 32). «Лаура и её оригинал», пишет сын писателя в предисловии, есть «зародыш шедевра, гениальные ячейки которого начинали окучиваться там и сям на каталожных карточках, всегда при нем бывших» (6, с. 15).

В конце 1976 г. Владимир Владимирович Набоков ответил на анкету еженедельника «Нью-Йорк таймс бук ревью», где рассказал о романе «Лаура и её оригинал», над которым он тогда работал. Он заметил, что это пока не вполне завершенная рукопись романа, который он начал писать и перерабатывать до болезни и который в уме у него вполне сложился. Набоков еще сказал, что ему хотелось бы надеяться, что у проницательных рецензентов на долю этого романа выпадет успех, «когда роман увидит большой свет» (1, с. 519). Более чем через три десятилетия рецензенты неоднозначно оценили публикацию карточек незавершенного набоковского романа.

Рецензент газеты «Сан» Тед Гамильтон назвал Владимира Набокова одним из величайших писателей XX века, но при этом отметил, что если публикация до каких-то пор недоступного материала всегда является благодеянием для ученых, то это не относится к «Лауре и её оригиналу», ибо текст этой публикации отнюдь не открытие. Это, скорее, знак сыновней почтительности, чем «новая публикация» покойного мастера прозы (9).

Рецензент газеты «Вашингтон таймс» Кристиан Боурдж считает, что «неполный и чрезвычайно бессвязный» текст «Лауры и ее оригинала», конечно, выказывает некоторые признаки стилистического великолепия, но пародия и игра слов, которые свойственны прозе Владимира Набокова, редко присутствуют в этом столь абстрактном и в конечном счете простоватом сюжете. Нельзя не подумать, пишет рецензент, что эту работу не следовало бы публиковать, особенно в виде карточек (8).

Наконец, известный английский драматург Том Стоппард (р. 1937), автор популярной пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвые» (1967) и еще целого ряда драм, высказался вполне определенно: «Карточки нужно было сжечь» (9).

### **Список литературы**

1. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король. – М., 2002. – 525 с.
2. Барабарло Г. «Лаура» и ее перевод // Набоков В. Лаура и её оригинал. – СПб., 2010. – С. 131–189.
3. Копылова В. Набоков посмеялся над Лолитой. Писатель загадал потомкам нравственный ребус // Моск. комсомолец. – М., 2009. – № 270 (25222). – С. 10.
4. Набоков В. Лаура и её оригинал. – СПб., 2010. – 192 с.
5. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. – М., 2002. – 704 с.
6. Набоков Д. Предисловие // Набоков В. Лаура и её оригинал. – СПб., 2010. – С. 11–34.
7. Презентация последнего романа Набокова пройдет в петербургском музее. – Режим доступа: <http://www.rian.ru/culture/20091119/194491090/html>
8. Bourge Ch. Neither form nor function. – Mode of access: <http://washingtontimes.com/new/2009/nov/17/neither-form-nor-function/>
9. Hamilton T. Nabokov's «The original of Laura» more about readers than writer. – Mode of access: <http://www.cornellsun.com/section/arts/content/2009/11/17/nabokov%E2%80%99s-original-laura-more-about-readers-writer>

---

**И.Л. Галинская**

## **РОМАН «КОД ДА ВИНЧИ»: А БЫЛ ЛИ ПЛАГИАТ?**

*Аннотация.* Английские писатели М. Бейджент и Р. Ли подали в суд иск о том, что роман Дэна Брауна «Код да Винчи» нарушил авторское право их книги «Святая кровь и Святой Грааль», но судья Питер Смит отказал им в иске.

*Ключевые слова:* роман Дэна Брауна, нарушение авторских прав, в иске отказано.

*Annotation.* English authors M.Baigent and R.Leigh claimed that the novel by Dan Brown «The Da Vince Code» is the infringement of their copyright in their book «The Holy Blood and the Holy Grail» but Mr. Justice Peter Smith dismissed their claim.

*Keywords:* Dan Brown's novel, the infringement of the copyright, the claim was dismissed.

Весной 2006 г. лондонский High Court (суд первой инстанции по гражданским делам с юрисдикцией на территории всей Великобритании) рассматривал на протяжении более 30 дней, с 26 февраля по 7 апреля, исковое заявление английских историков Майкла Бейджента и Ричарда Ли, обвинявших издательскую группу «Рэндом Хаус» («Random Hause») в использовании ее автором, американским писателем Дэном Брауном, в романе «Код да Винчи» их документально-исторического исследования «Святая кровь и Святой Грааль» (5).

В Англии книга М. Бейджента, Р. Ли и Г. Линкольна вышла в 1982 г., а в США под названием «Святая кровь, Святой Грааль» она появилась в 1983 г. Как видим, авторов у этой книги было три, но

Генри Линкольн, третий автор, в иске участия не принимал. Еще в 2005 г. Линкольн заявил в печати, что роман Дэна Брауна «Код да Винчи» не имеет ничего общего с историческими фактами, что он является просто «очень хорошей халтурой».

Майкл Бейджент и Ричард Ли считают, что Дэн Браун позаимствовал всю «ажурную головоломку» их разысканий, длившихся несколько лет, в результате которых они пришли к выводу, что Иисус Христос женился на Марии Магдалине, что у них был ребенок, который стал родоначальником генеалогического древа святой крови Иисуса, древа, охранявшегося тамплиерами.

Юристы, представлявшие издательскую группу «Рэндом Хаус», заявили, что обвинение в подобном преступлении непременно скажется на литературном творчестве современных писателей. Ведь литераторы испокон веков повторно использовали сюжеты, темы и идеи, беря их друг у друга. Известно, например, что все пьесы Шекспира (кроме «Сна в летнюю ночь») основаны на предшествующих источниках. Идея не подлежит закону об авторском праве, напомнили юристы издательской группы «Рэндом Хаус». Однако Ричард Ли указал, что Дэн Браун не просто использовал некоторые идеи книги «Святая кровь и Святой Грааль», а взял всю её «архитектуру», все её построение и использовал для своего детективного романа.

Впрочем, опять-таки известно, что факты истории не охраняются законом об авторском праве, даже если речь идет о только что сделанном открытии в области исторической науки. Вот почему многие писатели часто кладут в основу своих романов однушкую книгу по истории. Так что указание на то, что Иисус Христос якобы женился на Марии Магдалине, а их дети якобы стали родоначальниками французской королевской династии Меровингов, никак не подпадает под закон об авторском праве. Тем более что идеи книги «Святая кровь и Святой Грааль», сказал Джон Болдуин, один из юристов издательской группы «Рэндом Хаус», во-все не оригинальны, ее авторы пытаются монополизировать информацию, которую легко можно найти в Интернете. А вот выдумка авторов книги «Святая кровь и Святой Грааль», будто Христос не был распят и жил дальше, является демонстративной фальшивкой и её нельзя найти в книге Дэна Брауна «Код да Винчи».

Американский писатель Дэн Браун (р. 1964 г.) – сын профессора

сора математики, лауреата Президентской премии, а его мать профессионально занимается музыкой, является специалистом по духовной музыке. В 2006 г. Дэн Браун был уже автором четырех романов: «Цифровая крепость» (1998) («Digital Fortress»), «Точка обмана» (2001) («Deception Point»), «Ангелы и демоны» (2000) («Angels & Demons»), «Код да Винчи» (2003) («The Da Vinci Code»). Романы Дэна Брауна были переведены на 40 языков, а тираж последнего из четырех названных романов превысил 50 миллионов экземпляров.

Романы «Ангелы и демоны» и «Код да Винчи» писатель посвятил жене Блейз (Blythe), знатоку истории искусства и художнице, которая сотрудничает с ним, когда он пишет свои книги, а также сопровождает его в частых поездках по музеям столиц мира. Она фанатично любит произведения Леонардо да Винчи и заинтересовала меня творчеством этого художника. А кроме того, она великолепный редактор, сказал Дэн Браун о своей жене. Именно Блейз разрабатывала наиболее интригующую и колоритную тему его книги «Код да Винчи», тему поиска Святого Грааля благодаря шифрам, спрятанным в картинах Леонардо да Винчи, пишут Джоанна Уолтерс и Алиса О'Киффи.

Блейз (Браун) штудирует различные справочники, отмечая необходимые мужу эпизоды, бродит по Интернету в поисках информации, которая была бы полезна Дэну в работе над его книгами. В этом смысле семейство Браунов продолжает известную литературную традицию. Многим выдающимся писателям в истории литературы доводилось полагаться на помощниц в своей работе. Это были их жены (а иногда сестры и дочери). Уильям Вордсворт, Томас Карлайл, Джозеф Конрад, Фрэнсис Скотт Фицджералд, Дэвид Герберт Лоуренс, Джеймс Джойс, а также Владимир Набоков – в их числе. Самым знаменитым примером этого сотрудничества является жена Набокова Вера. Она была его машинисткой, корректором, редактором, литературным агентом, шофером, коммерческим директором, а после кончины мужа Вера Евсеевна писала о нем статьи и публиковала его произведения.

13 марта 2006 г. Дэн Браун выступил на заседании суда с заявлением, что обвинение в том, что он украл идеи «Святой крови и Святого Грааля» для написания романа «Код да Винчи», являются абсолютно нереальными. В своих показаниях Дэн Браун признал,

что читал книгу Бейджента, Ли и Линкольна, но это произошло лишь тогда, когда все идеи и сюжет его теологического триллера уже были сформулированы. Дэн Браун напомнил судьям, что в целом ряде книг имеется идея, будто Иисус женился на Марии Магдалине, будто у них родился ребенок и будто эта династия существует по сей день. Браун сказал, что он читал 30 книг на эту тему и более 300 документов.

Что же касается книги «Святая кровь и Святой Грааль», то утверждения, будто он тайно использовал ее текст, просто лживые. Дэн Браун напомнил, что имя персонажа его романа Ли Тибинга (Leigh Teabing) является анаграммой фамилий Бейджента и Ли (Baigent – Leigh), а обвинения в его адрес он считает не более чем надуманными.

Судья Питер Смит, юристы и свидетели ознакомились с книгой «Святая кровь и Святой Грааль», которая, конечно же, упоминается в романе Дэна Брауна; они прочли две книги Маргарет Старберд – «Женщина с алебастровым сосудом: Мария Магдалина и Святой Грааль» (9) и «Богиня в Евангелиях. Возвращая священную женственность» (8), а также работу Линн Пикнет и Клайва Принса «Откровения храмовника: тайные хранители истинной идентичности Христа» (7). Все эти книги названы Дэном Брауном в романе «Код да Винчи» (6, с. 339–340).

Выступая на заседании суда 14 марта 2006 г., Дэн Браун сказал о книге «Святая кровь и Святой Грааль», что она чрезвычайно перегружена деталями и ее трудно читать и что ему так и не удалось полностью прочесть весь ее текст.

Английский журналист Вив Гроскоп в статье «Сочини бестселлер и ожидай насмешек» заметил, что Браун стал главным козлом отпущения для тех культурных снобов, которые не выносят ничего такого, что можно было бы назвать «популярным», особенно если таковое обрело священную форму *«Книги»*. И вот теперь даже верные поклонники романа Дэна Брауна «Код да Винчи» усомнились, ощутили себя глупыми и обманутыми, продолжает Вив Гроскоп и приходит к выводу, что если в мире продано несколько десятков миллионов экземпляров этой книги Дэна Брауна, то можно смело сказать, что они все не были приобретены его мамой. Но разве книги, подобные «Коду да Винчи», претендуют на то, чтобы быть великой литературой? Если с первых же страниц

чтения этой книги Дэна Брауна вы найдете ее поверхностной, многословной и глупой, то просто не читайте ее, обратитесь к учебнику о творчестве Джеймса Джойса, иронизирует Вив Гроскоп.

После выхода в 2003 г. первого издания романа «Код да Винчи» в американских и канадских газетах появилось множество положительных рецензий. Во втором издании книги в 2004 г. (в мягкой обложке) цитируются эти рецензии, причем их около тридцати. Так, газета «Нью-Йорк таймс» была одной из первых среди оценивших роман «Код да Винчи» со знаком плюс. Джанет Мэслин, автор рецензии, советовала читателям запомнить имя писателя – Дэн Браун, поскольку со временем появления романов о Гарри Поттере еще не было литератора, которому бы так нравилось вести читателей сквозь вереницу столь убедительных приключений (6, с. 2). А газета «Филадельфия инквайерер» назвала Дэна Брауна одним из лучших мастеров создания интриги и описания приключений (6, с. 6).

В 2004 г. появился целый ряд литературоведческих книг о романе «Код да Винчи». Кстати, многие из них в 2005 г. были переведены на русский язык и выпущены в различных издательствах – «Амфора», «Книжный клуб», «Эксмо», «АСТ», «Столица-Принт», «Нева», «Феникс» и др., причем их авторы выражают зачастую совершенно противоположные мнения. Мы остановимся на двух работах, т.е. на положительном и отрицательном суждениях о книге Дэна Брауна: 1) Саймон Кокс «Взламывая код да Винчи. Путеводитель по лабиринтам тайн Дэна Брауна» (3); 2) Карл Олсон и Сандра Мизел «Ложь да Винчи. Разоблачение мифов “Кода да Винчи”» (4).

Саймон Кокс делит противников книги Брауна на тех, кто считает роман исторически неточным и построенным на зыбкой фактической базе, и на тех, кто видит в «Коде да Винчи» вызов основным христианским догмам и традиционным ортодоксальным ценностям. Книга Саймона Кокса, по его словам, «нацелена на первую категорию критиков и тех, кому роман понравился, но кого в то же время немного смущают историческая достоверность и фактические доказательства, проведенные автором» (3, с. 11). Сам же С. Кокс считает, что книга «Код да Винчи» – «это хорошая, добродотная история с крепким сюжетом» (3, с. 13).

Что же касается книги Карла Олсона и Сандры Мизел «Ложь да Винчи», то преподобный Фрэнсис К. Джордж, архиепископ Чи-

каго, полагает, что название ее говорит само за себя. «Лживость книги Брауна вполне банальна. Он рассматривает христианское вероучение как сумму слов и документов, пренебрегая свидетельствами и коллективной памятью сообщества, созданного на земле Христом, – Церкви», – сказал преподобный Фрэнсис К. Джордж (4, с. 5).

Когда юрист издательской группы «Рэндом Хаус» Джон Болдуин доказывал суду, что обвинение в нарушении закона об авторском праве в романе Дэна Брауна голословно и ни на чем не основано, он опирался на следующие факты: во-первых, многие исторические ее эпизоды давным-давно уже описаны, а во-вторых, до Дэна Брауна никто не объединял их в одном тексте, причем писатель сделал это столь выразительно, что его книга «Код да Винчи» моментально стала бестселлером.

В работе Саймона Кокса «Взламывая код да Винчи» исследуются более 60 исторических эпизодов из этой, по его словам, «добротной книги с крепким сюжетом» (3, с. 245–247). В частности, С. Кокс приводит истории создания художником Леонардо да Винчи четырех картин и одного рисунка – «Поклонение волхвов», «Тайная вечеря», «Мадонна в гроте», «Мона Лиза», «Витрувианский человек», да и вкратце излагает биографию художника. Словом, получилось нечто вроде «справочника с разъяснениями по ключевым темам романа» (3, с. 14).

Далее нами приводятся некоторые обвинения против Дэна Брауна, выдвинутые К. Олсоном и С. Мизел в их книге «Ложь да Винчи», а также разъяснения Саймона Кокса.

Дэн Браун просто одержим идеями о «священном женском начале» и древнем почитании богини, которые в его книге подаются в слашавой и бездуховной манере женских романов, главной темой романа Брауна является призыв к новому обретению «священного женского начала» и возрождению поклонения богине или богиням, пишут Д. Олсон и С. Мизел (4, с. 21).

Саймон Кокс в главе «Культ женского божества» его книги «Взламывая код да Винчи» рассказывает об этом культе, который возник много тысяч лет назад и является древнейшим в истории мировых религий и заключает: «Сегодня почитание богини и понимание её энергии и духовности вновь обрели былую популярность. В течение многих тысячелетий существования человечества

богиня незримо присутствовала везде. Я подозреваю, что, до тех пор пока на нашей планете будут жить люди, будет сохраняться и кульп богини» (3, с. 89).

К. Олсон и С. Мизел полагают, что Дэн Браун превращает противоречивые, запутанные вопросы веры в дешевую сенсацию. Речь идет о гипотезе, будто Мария Магдалина была супругой Иисуса Христа и матерью его отпрыска (4, с. 31).

Саймон Кокс поясняет, что укоренившееся представление о том, что Мария Магдалина была блудницей, абсолютно ложно, ибо не соответствует истине. Это в VI в. папа Григорий I издал энциклопедию, в которой говорилось, что Мария Магдалина была «грешной женщиной, мерзкой блудницей» (3, с. 157). Что же касается гипотезы, будто Иисус Христос и Мария Магдалина были супругами, то такие мифы существуют особенно в связи с обнаруженными в Наг-Хаммади гностическими Евангелиями от Филиппа и от Марии, а те «подбрасывают нам гипотезы, которыми нельзя не увлечься ввиду их соблазнительного характера, и склоняют нас к мысли о том, что эти предположения верны» (3, с. 159).

Идея андрогинности, т.е. мысль, будто человечеству предназначено быть андрогинным, «мужеско-женским», восходит к гностическим текстам. К. Олсон и С. Мизел обнаруживают эту идею «целостности» человека в «Коде да Винчи», когда герои романа разговаривают о «Моне Лизе» Леонардо да Винчи. Один из героев утверждает, что это «не мужчина и не женщина», но андрогинный портрет, «слияние двух начал» (4, с. 56). К. Олсон и С. Мизел ссылаются на мнение Алессандро Веццози и других уважаемых историков, которые не сомневаются в том, что «Мона Лиза» – это портрет итальянской дамы Моны Лизы Герардини, которая была женой купца Франческо дель Джокондо, или же это портрет матери Леонардо.

Саймон Кокс пишет по данному поводу, что до сих пор остается неясным, кто именно позировал великому мастеру. Споры об этом не утихают вот уже 500 лет. «Некоторые исследователи утверждают, что картина – это автопортрет самого Леонардо, который придал своему облику женские черты или даже черты гермафродита» (3, с. 169). Ведь если у изображения Моны Лизы убрать волосы, то получится странное бесполое лицо. Лилиан Шварц из лаборатории «Белл Лэбс» и Дигби Квести из лондонской клиники

«Модсли» сопоставили при помощи особых компьютерных программ «Мону Лизу» и «Автопортрет» Леонардо в пожилом возрасте<sup>1</sup>. «Результат получился поразительный. “Мона Лиза” оказалась едва ли не зеркальным отражением лица великого мастера. Почти все черты лица идеально совпали, в том числе кончик носа, губы и глаза» (3, с. 170).

Святой Грааль изображался в самых разных формах начиная со Средневековья и вплоть до сегодняшних дней. Наиболее распространенное представление о Святом Граале – это якобы чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь Христа и затем привез её в Гластонбери, что на юго-западе Англии. «Браун стремится доказать, что на самом деле Святой Грааль был телом Марии Магдалины... Вокруг связки Магдалина–Грааль он нагромождает огромное число ассоциаций с женским божеством», – пишут К. Олсон и С. Мизел (4, с. 197).

С. Кокс объясняет, что в различных вариантах легенды о Святом Граале так именовались: «Чаша, в которую была собрана кровь Иисуса Христа, серебряное блюдо, массивный котел, упавший с небес камень, блюдо, рыба, голубка, меч, копье, тайная книга, манна небесная, отрубленная голова, ослепительный белый свет, стол и многое другое» (3, с. 111). Идея, будто Грааль – это метафора династии Иисуса Христа и его происхождения, появилась относительно недавно, замечает далее С. Кокс: «Хотя многие современные авторы, пишущие на эту тему, уверяют нас, что истинность была известна еще многие века назад горстке посвященных в секрет художников и мудрецов, зашифровавших её в произведениях искусства и архитектуры» (3, с. 116).

К. Олсон и С. Мизел обвиняют Дэна Брауна в том, что он неправомерно делает из ордена тамплиеров «мастеров священной геометрии, великих строителей, основоположников готической архитектуры, очень разносторонних в своей вере и символах» (4, с. 215). Браун также искажает процесс падения тамплиеров, считают авторы книги «Ложь да Винчи».

С. Кокс, в свою очередь, напоминает, что именно тамплиерыозвели внушительные замки на Святой земле, а позднее тамплие-

---

<sup>1</sup> Впрочем, искусствоведы дискутируют и о том, действительно ли это портрет Леонардо да Винчи (См.: Monti R. Léonard de Vinci. – Р., 1967. – Р. 32).

ры возводили церкви и крепости, которые копировали Иерусалимский храм, построенный в свое время царем Соломоном (например, Темпл-Черч в Лондоне).

С. Кокс согласен с замечанием К. Олсона и С. Мизел о том, что Дэн Браун неправильно называет папу Климента V виновником уничтожения тамплиеров. Действительно, папа Климент V издал буллу, в которой объявлялось о роспуске ордена, но еще до этого, в пятницу 13 октября 1307 г., король Франции Филипп IV Красивый приказал арестовать внушительное количество рыцарей тамплиеров, причем многие из них были подвергнуты жестоким пыткам и казнены. Ведь именно поэтому по сей день пятница, приходящаяся на 13-е число, считается несчастливым днем (3, с. 130–133).

В главе «Заключительные мысли» Карл Олсон и Сандро Мизел характеризуют роман Дэна Брауна «Код да Винчи» как «претенциозный, фальшивый, самодостаточный, вызывающий, самодовольный, бойкий, нелогичный, поверхностный, удовлетворяющий вкус к различным отклонениям» (4, с. 332). Роман, по их словам, точно попал в струю духовных исканий современности, тревоги, недоверия, подозрительности и наивности.

Саймону Коксу причина успеха романа «Код да Винчи» видится в том, что Дэну Брауну удалось задеть большинство читателей за больное место. Очень многих людей не устраивает то, как их научили думать и верить. Вступив в XXI век, мы испытали желание вырваться из оков повседневности и глубже проникнуть в тайны жизни. Именно этого обнаженного нерва, жаждущего познания, и коснулся «Код да Винчи». Однако в том, что роман заставит тысячи христиан усомниться в своей вере и отвернуться от церкви, Саймон Кокс очень сильно сомневается (3, с. 13). И наконец, Саймон Кокс предупреждает читателей своей книги: «Если вам хочется отыскать на этих страницах открытое осуждение романа Дэна Брауна, то вы взяли в руки не ту книгу – существуют другие издания, которые заинтересуют вас больше» (3, с. 11).

Далее мы вкратце рассмотрим вступившее в законную силу решение судьи Питера Смита. Осуществив детальный анализ книги «Святая кровь и Святой Грааль», судья пришел к выводу, что центральной темой этого исследования является тезис о том, что aristokratische кровь Иисуса Христа смешалась с королевской кровью Меровингов. Ричард Ли во время перекрестного допроса

подтвердил, что «центральная тема» книги «Святая кровь и Святой Грааль» состоит из 15 пунктов. Судья Питер Смит в своем судебном решении приводит содержание этих пунктов.

1. Иисус был человеком королевской крови с законным правом на трон в Палестине. 2. Как правоверный еврей королевской или аристократической крови Иисус должен был сочетаться браком. 3. В семье Иисуса должны были родиться дети, как в семьях всех правоверных евреев. 4. Вскоре после распятия Иисуса его жена Мария Магдалина бежала на юг Франции. Она была либо беременна, либо взяла с собой только что рожденного ребенка. 5. Святой Грааль, содержащий кровь Иисуса, это было чрево Марии Магдалины, а затем и сама она. 6. Иудейское сообщество юга Франции на протяжении пяти столетий оберегало потомков святой крови Иисуса. 7. К концу V в. потомки Иисуса породнились с королевской французской семьей, отчего появилась династия Меровингов. 8. В IV в. Римская империя приняла христианство, которое к концу этого века стало её официальной религией. 9. К концу XI в. династию Меровингов представлял Готфрид Бульонский, герцог Нижней Лотарингии (Godfroi de Bouillon, Duke of Lorraine). 10. Готфрид Бульонский возглавил в 1099 г. Первый крестовый поход и стал первым правителем Иерусалимского королевства. 11. Готфрид Бульонский основал на Святой земле орден или приорат Сиона. 12. Приорат Сиона создал, в свою очередь, орден тамплиеров как военную исполнительскую и административную организацию. 13. В середине XII в. члены приората Сиона поселились во Франции, откуда распространялись по всей Европе. 14. Члены приората Сиона были хранителями королевской родословной Меровингов под названием «Кровь королевская» или Святой Грааль. 15. С XIV в. великими магистрами приората Сиона были уже не потомки Меровингов, а такие знаменитости, как Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли, Исаак Ньютона, Виктор Гюго, Клод Дебюсси, Жан Кокто.

Судья Питер Смит указал в судебном решении, что вначале истцы Майкл Бейджент и Ричард Ли назвали 19 пунктов «центральной темы» книги «Святая кровь и Святой Грааль», но затем от четырех или пяти пунктов отказались. И далее судья отмечает, что постоянную тему деятельности католической организации «Опус Деи», о которой пишет Дэн Браун, истцы не затрагивают в своем исковом заявлении.

Один из главных персонажей «Кода да Винчи» Ли Тибинг читает героине романа Софии Невё лекцию о картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Ничего подобного в книге «Святая кровь и Святой Грааль» нет. Тибинг также говорит, что Мария Магдалина «родила девочку по имени Сара»<sup>1</sup>. Такой информации в книге «Святая кровь и Святой Грааль» Бейджента Ли и Линкольна не имеется. Обе книги, сказано в судебном решении, не похожи одна на другую. Ведь «Святая кровь и Святой Грааль» – это научное произведение, тогда как «Код да Винчи» – классический триллер, снабженный «фактами», задача которых «придать роману вид достоверности и вызвать интерес у читателей».

Дэн Браун признал, что он пользовался книгой «Святая кровь и Святой Грааль», но наряду с другими книгами, причем из этих источников можно было почерпнуть лишь общие идеи. Информация, содержащаяся в этих книгах, не защищается авторским правом, хотя истцы пытались утверждать, что их работа является литературным произведением. В сюжете и тексте романа Дэна Брауна «Код да Винчи» имеется множество деталей, которых нет в книге «Святая кровь и Святой Грааль», отметил судья Питер Смит. То, что истцы называют «центральной темой», состоит из обобщенных идей, утверждений и фактов.

Далее судья Питер Смит приводит данные о названных истцами 15 пунктах их «центральной темы». Пункты 1–5 и 7 имеются не только в книге «Святая кровь и Святой Грааль», но и в книгах Маргарет Старберд «Женщина с алебастровым сосудом» и «Богиня в Евангелиях», и в книге Линн Пикнет и Клайва Принса «Откровения храмовника». Пункт 6 взят из книги «Женщина с алебастровым сосудом». Что касается пунктов 10 и 11, то здесь источник сомнителен. В пунктах 12 и 13 источниками также являются «Откровения храмовника» и «Женщина с алебастровым сосудом». Для темы 13 использована работа «Откровения храмовника». Темы 8, 9 и 15 судья Питер Смит не нашел ни в одной из названных книг. Судебное решение Питера Смита заканчивается словами: «По причинам, изложенным в решении, я отклоняю заявление истцов».

В статье газеты «Гардиан» от 7 апреля 2006 г. сказано, что

---

<sup>1</sup> Это имя взято из книги М. Старберд «Женщина с алебастровым сосудом» (9).

истцам Майклу Бейдженту и Ричарду Ли придется уплатить 1 миллион 300 тысяч фунтов стерлингов судебных издержек.

### **Список литературы**

1. Добровольский А. Дэн Браун украл «Код да Винчи?» // Моск. комсомолец. – М., 2006. – 10 апреля. – № 76 (24.139). – С. 1, 10.
2. Браун Дэн. Код да Винчи. – М., 2006. – 542 с.
3. Кокс С. Взламывая код да Винчи. Путеводитель по лабиринтам тайн Дэна Брауна. – М., 2005. – 248 с.
4. Олсон К., Мизел С. Ложь да Винчи. Разоблачение мифов «Кода да Винчи». – СПб.: Амфора, 2006. – 336 с.
5. Baigent M., Leigh R., Lincoln H. The Holy Blood and the Holy Grail. – L., 1982. – 496 р.
6. Brown D. The Da Vinci Code. – L., 2004. – 608 р.
7. Picknett L., Prince C. The Templar revelation: secret guardians of the true identity of Christ. – L., 1997; N.Y., 1998. – 432 р.
8. Starbird M. The Goddess in the Gospels: Reclaiming the Sacred Feminine. – Rochester (Vt.), 1998. – 208 р.
9. Starbird M. Woman with the alabaster jar: Mary Magdalen and the Holy Grail. – Rochester(Vt.), 1993. – 240 р.

---

# **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Арнольд Шёнберг*

## **АФОРИСТИЧЕСКОЕ<sup>\*</sup>**

Музыку Арнольда Шёнберга нам всем еще предстоит осваивать, нам еще предстоит осознать ее этический смысл, проникнуть внутрь этого особого мира представлений и образов. В его творческом пространстве все личное, особенное и своеобразное рождается на пересечении общих тенденций, обнимающих эпоху, язык искусства, формы мировосприятия.

Австрийский композитор Арнольд Шёнберг родился в 1874 г. в Вене, самостоятельно изучил искусство композиции, преподавал в Вене и в Берлине, а в последние почти два десятилетия жизни вынужден был работать в США, где и скончался в 1951 г. Австрийская культура определила направленность и динамику его творчества. Не будет преувеличением сказать, что все его творчество связано своими корнями с почвой австрийской культуры. Но сама эта почва устроена иначе, чем в России, Англии, Франции, чем даже в Германии, а потому и формы привязанности к ней выглядят совсем иначе, мало похоже на «русское» или даже на «немецкое». В самих этих формах привязанности к родному и близкому от рождения для стороннего взгляда много чуждого и непонятного и тоже ищущего

---

<sup>\*</sup>Шёнберг А. Афористическое // Михайлова А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. – М.; СПб., 2009. – С. 334–347.

из глубины – из глубины национальных традиций, национальных языков культуры.

Афоризмы Шёнберга открывают перед читателем «царство» позднеромантической эстетики, утвердившейся в искусстве конца XIX в.

В позднеромантической эстетике заключено как преходящее, так и почти вечное. Ибо основа ее – максимально богатая человеческая личность: изведавшая все содержание мира, пережившая его в себе, *наделенная тончайшим, все воспринимающим* чувством. Это – вечное! А преходящее, по-видимому, начиналось с того, что позднеромантическая эстетика формулировалась как «эстетика переживания», т.е. такого отношения между человеком и миром, человеком и действительностью, где первенство отдавалось, во-первых, личности (мир зависел от нее, ею определялся), во-вторых, субъективной личности, в-третьих, личности, которая сама есть и мир в себе, и его величайшая ценность, способна на бесконечное раскрытие своих богатств и невольно (а также и «вольно») изолирована от всего остального. Эта личность творит мир – всякий раз неповторимо своеобразный, предстающий как абсолютная и абсолютно индивидуализированная ценность. Такая личность до крайности психологизирована; психология – это ее фундамент, так что даже все интеллектуальное опирается на психологию, на чувство (которое ведь и творит этот мир), а ее внутреннее состояние, само собою обусловленное, именно поэтому предстает в беспрестанных переливах, в движении, которое может становиться даже бесцельным, потому что нет ведь никакого ограничивающего начала (вспомним монодраму Шёнберга «Ожидание») – личности не с кем считаться, кроме себя, и нет для нее ничего, кроме себя. В конце концов искусство, создаваемое такой личностью (композитором, носящим в себе образ такой личности), должно непременно обособиться, стать искусством для «одного». Стать абсолютным самовыражением личности, которая будет еще настаивать на непременной обязательности своего искусства для других, потому что ведь и другие – ее же создания, тогда как их существование «для них самих» не так уж и существенно.

Шёнберг был не просто приверженцем такой позднеромантической «эстетики переживания» (как и большинство его современников), но и склонялся к ее субъективным крайностям. Некото-

рые его произведения, фортепианные пьесы например, – это психограммы внутреннего мира воображаемой личности, символические декларации права личности (тончайшей, с предельно дифференцированным душевным существованием) на самовыражение. Личность здесь и носитель высочайшего смысла, и его мера, и мера красоты и т.д. Она же утверждает это свое право в противовес всем остальным.

Как приверженец позднеромантической эстетики Шёнберг с поразительной ясностью, одновременно наивной и строго последовательной, воспроизводит давние романтические представления. Например, о художнике, который противостоит непонимающей его толпе, о художнике, который почти уподобляется богу (если бы только в его мире мог быть бог) и творит абсолютно незатрудненно, поскольку творчество есть его природа. Гений резко (и, видимо, справедливо!) противопоставляется простому таланту. Разумеется, рассуждая о гении, Шёнберг создает некий «миф о себе» и должен жить и творить согласно ему. Опера «Счастливая рука» – своего рода самопроекция, утверждающая величие гениального, незатрудненного творчества, всегда знающего единственно верный путь и чуждого сомнений. Легкая рука мастера становится странным количественным критерием качества, тогда как действительно легко писавшие музыканты, Моцарт например, не придавали этой легкости особого значения, тем более не восторгались ею (правда, и жили они в условиях совершенно иной эстетики).

Другой важнейший тезис: художник-гений творит «по наитию». Как и во всей романтической эстетике, у Шёнберга не вполне понятно, кому, собственно, принадлежит «наитие» – самому художнику или какому-то высшему началу, «диктующему» мысль. Возможно, высшее начало пребывает в самом художнике, в его бессознательном. Из этой сферы бессознательного приходит мысль, в своем возникновении не поддающаяся никакому контролю.

И все-таки настоящая «загадка» феномена Шёнберга начинается от соединения до крайности субъективизированной «эстетики переживания», идущей от эпохи, со стремлением к оголенной истине, идущим от традиции. Как все это соединялось в плоти искусства Шёнберга, сейчас объяснить невозможно, но противоречие разрешалось и в эстетике, и в творчестве, которому потому и была задана редкостная стремительность эволюции (разумеется, с со-

хранением каких-то общих черт, коль скоро все свершается одной личностью). Потребности в самовыражении не поставлено никаких пределов: художника «искушают» абсолютная свобода, такая внутренняя раскованность, которая не мешает ему делать все, что ему захочется, что заблагорассудится неподконтрольному источнику «найтий» внутри него. И вот результат: Шёнберг не раз удивляется непостижимому развитию собственного творчества. Разумеется, происходит и весьма ценный творческий самоанализ композитора, мыслящего по-прежнему романтически, но все время как бы задающего себе вопросы: а что еще могу я помыслить? а как еще могу я мыслить? какие еще возможности мысли существуют во мне? Однако сопротивление материала падает, и этого не может не замечать сам композитор: чем свободнее, тем неопределеннее творчество, облик создаваемых произведений...

Чтобы сохранить сопротивление материала, Шёнберг «изобрел» (как полагал он) двенадцатitonовую систему, вернув тем самым в свое творчество конструктивный принцип. Принцип, вносящий резкие ограничения и вместе с тем дающий некоторую объективную опору истине в подчеркнутом, напряженном смысле слова – «истине вообще»: хотя система и есть «мое» изобретение, но она же и место «истины вообще», которая не просто находится во «мне» как гениальном творце и определяет мое «самовыражение», но и получает явное логическое оправдание. Так мог бы рассуждать Шёнберг в сфере «мифа», который навязывали ему позднеромантическая эстетика и идущая вразрез с ней национальная традиция, требовавшая истины, логики, структурности и «объективности». Реальное же «изобретение» Шёнберга было открытием на материале музыкального мышления его эпохи. Открытием, которое сделала его творческая мысль, дабы предотвратить дальнейший распад творчества – неизбежный на путях крайне субъективного истолкования позднеромантической эстетики. Но тем самым мысль Шёнберга уже вышла за пределы позднего романтизма.

Странно несовместимые тенденции совмещал Шёнберг в своем творчестве, стремясь до конца исчерпать, до полной последовательности довести каждую из них. А словесные, литературные тексты создавались им по ходу дела и отражали творчески-противоречивую суть его музыкального мышления.

### *Афоризмы I*

Искусство – это вопль, который издают люди, переживающие на собственной шкуре судьбу человечества. Они не смиряются – пререкаются с нею, заводят то и дело мотор марки «Неведомые силы», а кидаются под колеса, дабы постичь конструкцию целого. Не отводят глаз, чтобы избежать сильных эмоций, а широко их раскрывают, дабы ступить к неизбежному. Нередко они закрывают глаза, чтобы воспринять и то, чего не доставляют чувства, чтобы внутри себя усмотреть то, что кажется свершающимся вовне. Внутри, в них самих, движется мир; снаружи слышно лишь эхо – творение искусства.

Когда говорят: дело стоит того, чтобы над ним в поте лица своего трудились благородные люди, – это значит, что оно не стоит и ломаного гроша: благородный не потеет; его энергия вырывается наружу без труда, она творит то, чего неблагородному не выжить из себя, даже если он сберет всю свою силу в кулак.

Мои симпатии стали проявляться более активно, как только я лучше осознал свои антипатии.

Сочиняющий музыку вундеркинд: он уже в самом юном возрасте пишет ее столь плохо, как другой лишь в зрелые годы.

Художественное произведение – лабиринт, в каждом месте которого сведущему человеку и без всякой нити ведомы выход и вход. Чем теснее и запутаннее сеть ходов, тем увереннее, стремительнее идет он любой дорогой к цели. Будь в художественном произведении тупики, они служили бы ему указанием верного пути; самый головокружительный поворот в сторону лишь напоминает ему о направлении, в каком нанизывается существенное содержание. Так до краев наполнено смыслом величайшее творение Бога: производимое человеком художественное создание. Такая ясность, должно быть, рисуется лжехудожникам: оттого они и вплетают в свои изделия, цель которых ясна, красную нить, по которой и тянутся, создавая видимость осложнений, их мыслишки, – без соломинки они пойдут ко дну, без костыля их духовности не подняться с земли. Подражания на короткое время способны сбить с толку сведущего человека, однако вскоре он заметит, что лабиринт снабжен указателями, и разглядит преднамеренность, которая пытается скрыть свою цель грубыми средствами, полагая, что от этого она станет занимательнее; он увидит, что с ним играют в прятки,

но боятся, что их не найдут, — подделка не переживет удобного конфузса. Ясность дорожных указателей для человека сведущего — вынужденный прием, крестьянская хитрость. У арифметики лавочника лишь одно общее с художественным произведением — формулы. Однако в гениальном произведении они наличествуют лишь между прочим, а в негениальном они всё — начало и конец. Сведущий невозмутимо отведет свой взор — пред ним свершается месть высшей справедливости: обнаружена ошибка в расчете.

Неестественность (противоестественность, сверхъестественность) несимпатична лишь тогда, когда становится привычкой; затем она вновь естественна.

Кто путешествует ради того, чтобы было потом о чём порассказать, не выбирает же прямую линию.

Писать музыку так просто, что впору заболеть манией величия. Издавать так трудно, что едва можно избежать мании преследования. Тем же, кто вынужден общаться с издателями, непременно овладевает бешенство.

С первой мыслью рождается и первое заблуждение.

Бывают предчувствия, но не предмыслия. Предубеждение — тоже предчувствие, отчего оно почти никогда и не обманывает.

Я не всегда сразу знаю, прекрасно ли то, что я написал, но знаю, что оно было необходимо. И Бог увидел, что *это* хорошо, — но только сначала создал *это* до конца.

Преодолевать свое волею себя неволением.

Чтобы не переживать свою боль, художник дарует ей бессмертие в художественном творении.

Разумеется, сравнения хромают, если ждать, что предметы совпадут в любом положении: сравнивать — не приравнивать, а уподоблять. Применять теорему подобия, а не конгруэнтности. Однако живописец вправе со спокойной совестью приравнивать портрет к натуре, даже если не добился сходства, а драматург может спокойно уподоблять людей, в образах которых он переводит в реальность *себя*, тем, на кого они окажутся похожи. Разумеется, в таком случае сравнения не могут не хромать — если публика пытается с их помощью приспособить к себе произведение искусства.

Человек — это то, что он переживает в своем опыте; художник переживает в опыте лишь себя самого.

Твердо знаю: вторая половина этого столетия своими преувеличеными восхвалениями испортит во мне то, что благодаря недооценке оставила нетронутым первая его половина.

1910

### *Афоризмы II*

Сегодня далеко, завтра близко; весь вопрос в том, сумеем ли мы приблизиться. А развитие музыки шло таким путем, что всё более сложные одновременные сочетания звуков включались в число художественных средств. Если я в дальнейшем по-прежнему продолжу пользоваться выражениями «консонанс» и «диссонанс», несмотря на всю их неправомерность, то лишь потому, что, судя по некоторым признакам, развитие гармонии в ближайшее время про демонстрирует всю неполноценность такой классификации.

Человек, далеко смотрящий вперед, видит: любой материал пригоден для искусства при условии ясности, достаточной для того, чтобы можно было его обрабатывать в соответствии с предполагаемым его существом, но оставляющей не изведанные еще уголки для фантазии, которая жаждет мистическим путем устанавливать связь со Вселенной. А поскольку есть надежда, что мир долго еще будет загадкой для нашего рассуждка, то, вопреки всем Бекмессерам, конец искусства еще не наступил.

Условия, приводящие к распаду системы, заключены в условиях, способствовавших ее образованию... Во всем живом содержится то, что его изменяет, развивает, разрушает. Жизнь и смерть равно содержатся в зародыше. Они разделены временем. Стало быть, не чем-то сущностным, но лишь мерой, которая с необходимостью исполнится... Вечно изменение, а пребывание бренно... Так что многое из того, что считают эстетическим, необходимым фундаментом прекрасного, далеко не всегда обосновано сущностью вещей. Несовершенство наших чувств вынуждает нас идти на компромиссы, благодаря которым мы достигаем упорядоченности. Поэтому что порядка требует не объект, а субъект. Множество законов, которые хотелось бы счесть законами природы, на деле объясняются стремлением к профессионально правильной обработке материала. Когда художник обрезает и обстригает со всех сторон то, что вознамерился представить, когда он сводит всё лишь к границам формы, формы художественной, это обусловлено лишь нашей

неспособностью постигать необозримое и неупорядоченное. Порядок, который мы называем художественной формой, – не самоцель, но вынужденный выход из положения. Порядок безусловно оправдан, но его необходимо отвергнуть, если он претендует на нечто большее – на роль эстетики. Это вовсе не означает, что в художественном произведении могут отсутствовать порядок, ясность и понятность. Это значит лишь, что сами по себе подобные понятия шире, чем наши о них представления. Ибо природа прекрасна и тогда, когда мы ее не понимаем и когда она представляется нам беспорядочной. Раз и навсегда исцелившись от заблуждения, будто художник творит ради красоты, поняв, что творить то, что впоследствии, быть может, назовут красотой, его вынуждает внутренняя *потребность*, мы увидим: ясность и вразумительность – не требования, которые предъявляет к произведению искусства художник, но пожелания зрителя.

Можно твердо полагать: зритель не увидит в художественном создании ничего, кроме того, что там действительно есть, ибо между объектом и субъектом существует взаимодействие. Однако соблазн иллюзии все же слишком велик, и нельзя расстаться с сомнениями, не является ли предполагаемый порядок лишь порядком субъекта.

<...> Нельзя утверждать, будто соблюдение законов, которые на деле, возможно, отвечают лишь состоянию зрителя, гарантируют возникновение произведения искусства. Хотя бы потому это не так, что законы, даже и верные, не исчерпывают законов, которым следуют произведения искусства.

Красота существует лишь с момента, когда ее начинает недоставать нетворческим людям. До тех пор ее нет, потому что художнику она не нужна. Художнику довольно правдивости. Ему достаточно выразить себя. Сказать то, чего нельзя было не сказать согласно законам его природы.

А законы природы гениального человека – это законы грядущего человечества. Бунт посредственостей, восстающих против законов гениального, удовлетворительно объясняется тем обстоятельством, что законы эти хороши. Восставать против хорошего – столь сильное влечение в человеке нетворческом, что бунт его, дабы прикрыть свою наготу, срочно нуждается в красоте, которую без всякого намерения дарует гений.

Но если красота вообще существует, она непостижима: она наличествует лишь тогда, когда ее творит, творит всякий раз заново тот, чье созерцание способно производить ее на свет, – производить, пока он созерцает, производить всякий раз заново. Пока он созерцает, красота есть, потом она сразу же исчезает. Остальное – болтовня.

А нетворческий человек томится по красоте иной, по той, которой можно обладать в виде твердых правил и неизменных форм. Для художника подобная красота несущественна, как всякое исполнение; она возникает между делом: художнику довольно томления, а посредственность жаждет обладания.

И все же красота отдает себя во владение художника, хотя он и не желает ее. Потому что стремился он лишь к правдивости. К одной правдивости! Пусть-ка попробует стремиться к правдивости человек нетворческий! А художник достигает ее, потому что правдив, правдивость в нем, ему остается только выразить, только выдавать ее из себя.

И еще одним путем проникает красота в мир – благодаря конгениальному движению души нетворческой натуры, благодаря способности испытать пережитое гением, со-чувствяя. Итак, красота несомненно наличествует в мире – как феномен, сопутствующий той великой способности сопереживания, что возвышает человека среднеодаренного, как побочный продукт, получаемый гением при проведении необходимой работы по проникновению в природу.

Всякий раз, когда достигается значительный прогресс, и не только в искусстве, мы можем наблюдать, как у людей начинает идти кругом голова. Забывая о необходимости быть благодарными своим предшественникам, совершившим предварительный труд, забывают настолько, что начинают ненавидеть тех, без кого был бы немыслим сам прогресс. Даже если их труды полнились ошибками. Презрение ко всему устаревшему столь велико, сколь и необоснованно. Кто блудет меру, тот скажет так: я бы не хотел повторять устаревшее, потому что знаю преимущества нового и потому что это не ко времени. Можно быть несвоевременным, но лишь забегая вперед, а не ковыляя позади других.

Думаю, что в нашей наисовременнейшей гармонии в конце концов будут распознаны те же самые законы, что и в гармонии стариков. Но только в соответственно расширенном, обобщенном

виде. Поэтому представляется делом великого значения закрепление познаний прошлого. Только ими и определится, насколько уверен наш путь исканий.

Необходимо верно определиться в своем отношении к новому. Этого достигает учение, пред эстетической непредвзятостью которого не один вечный закон вынужден распрощаться с бренным миром, – учение открывает перспективу будущего развития красоты, то есть тех перемен нашего постижения, вследствие которых новое, запретное для слуха былых поколений, само становится старым, лишь приятным для слуха и в качестве такового воспрещающим доступ к слуху новому, пока еще запретному.

В отличие от природы искусство – не данное, а ставшее. Могло бы стать и иным. Для такого ставшего путь становления порой более показателен, чем природа, в лоне которой оно вырастало.

В культуре нет ничего окончательного, все лишь подготовка к более высокой ступени развития, подготовка к будущему, которое пока можно лишь предошущать. Развитие не кончилось, вершина не достигнута. Развитие только начинается, вершина – вопрос будущего, а может быть, ее и не достичь, потому что все возможно превзойти.

Уместен вопрос: почему, как и когда завершается музыкальное произведение? Ответить можно лишь общим: когда достигнута цель.

Вполне вероятно, а может быть, это определенно так, что в каждой музыкальной идее и ее воплощении заключено некое указание на границы, которых следует достигать, но не следует переходить. Вполне вероятно, но едва ли это вполне определенно так, что любая музыкальная идея заключает в себе подобное указание; возможно также, что оно не заключено в идее или заключено не только в ней, но и в нас. Но только тогда оно заключено в нас не как нечто неизменное и данное от природы, не способное ни на перемены, ни на какое-либо развитие, но как нечто преобразующееся в зависимости от духа времени вместе с направленностью вкуса и, возможно, даже моды. В «золотое сечение» я не верю. По крайней мере не верю в то, что таков единственный формальный закон нашего восприятия красоты, – в лучшем случае он один из многих, один из бесчисленного числа. Итак, я не верю, что музыкальное произведение непременно должно быть такой-то длины, не длиннее и

не короче, что мотив в качестве зародыша целого допускает одну-единственную форму своего воплощения. Иначе невозможно было бы писать две или несколько различных фуг на одну и ту же тему, как не раз бывало у Баха и у других.

Модуляция должна быть хорошо подготовленной и неожиданной; она должна быть новой и удовлетворять ожиданиям, – того требуют восприятие и вкус слушателей, и ни один художник не вправе устраниться от исполнения подобных требований. И все же здесь есть немалый самообман: люди хотят, чтобы совершилось только то, чего они ждут, только то, что они могут угадать, предсказать, однако хотят, чтобы их при этом удивляли и поражали. Что это – гордость сбывшимся предсказанием? И не множится ли она оттого, что неуверенное в себе чувство переживало вполне оправданные сомнения? Не потому ли наступление события, которого ждали, воспринимается как нечто внезапное? Во всяком случае нужно учесть, что те же требования слушатель предъявляет и к новому. Он мечтает о новых произведениях искусства, но только о таких, каких ждет, а ждет он, по сути дела, лишь новой аранжировки старых, прежних составных частей. Не совсем новой – ну и не совсем старых... «Современно, но не сверхсовременно» – художники, знающие этот фокус, удовлетворят общественность на короткое время, уведут ее подальше от дилеммы ее двойственных пожеланий. Однако потом публика пресытится ими, косвенно подтвердив, что не чужд ей известный инстинкт хорошего. Только она почти исключительно направляет его против хорошего.

Обучение художника может в лучшем случае состоять в оказании ему помощи – надо помочь ему слушать самого себя. Технические, художественные средства ему не помогут. Эти последние хорошо бы обратить в тайнозведение: кто найдет к нему ключ, тот и найдет. Слушая самого себя, осваиваешь технику искусства.

Я дошел до отношения ремесла и искусства. И стал об этом размышлять. И понял, что между ними общего столько же, сколько между вином и водой. В вине вода, но из воды исходит только фальсификатор. Можно размышлять и о самой воде, но тогда прежде надо все строго разделить.

С.Г.

---

## АЙСЕДОРА ДУНКАН\*

Айседора Дункан, чьё имя давно стало синонимом танца, родилась 27 мая 1878 г. в Сан-Франциско. Ее матери, после развода оставшейся одной с четырьмя детьми, приходилось много работать. В своих воспоминаниях о детстве Айседора благодарит судьбу за бедность их семьи, позволявшую детям вести свободную, не скованную запретами жизнь, близкую природе: «...именно этому обстоятельству я обязана вдохновением, приведшим к созданию моего танца» (цит. по: с. 41).

Благодаря матери все детство будущей танцовщицы было пронизано музыкой и поэзией. По вечерам миссис Дункан садилась за пианино и играла своим детям Бетховена, Шумана, Шуберта, Моцарта, Шопена или читала вслух из Шекспира, Шелли, Китса. Айседора часто говорила, что начала танцевать раньше, чем научилась ходить. Во всяком случае, в шесть лет она собрала соседских детей и открыла свою первую «школу танца». Когда ей исполнилось десять, они с сестрой уже имели широкий круг учениц и зарабатывали преподаванием. Айседора импровизировала под музыку и обучала всем красивым движениям, которые приходили ей в голову.

Похоже, идея нового танца пришла к ней естественно, как дыхание жизни, а потом несколько лет проявлялась, оформлялась и становилась яснее.

---

\* Климова О. Айседора Дункан. Продвижение к свету // Человек без границ. – М., 2009. – № 9. – С. 40–45.

Молодость Айседоры была наполнена вдохновением и творческим энтузиазмом. Она постепенно приобретала известность и продолжала искать. «Я проводила долгие дни и ночи в поисках танца, который мог бы стать божественным отражением человеческого духа посредством движений тела. Часами я стояла неподвижно, скрестив руки на груди, прикрыв солнечное сплетение... я искала и наконец нашла главную пружину всякого движения, единство, из которого рождаются все разнообразные движения, зеркало, отражающее создание танца» (цит. по: с. 41–42).

Балет, считала Айседора, опирается на телесный центр и порождает искусственное, механическое движение, не передающее движения души. Она же искала внутренний источник, который передал бы движение телу. Тогда тело обрело бы прозрачность и стало проводником разума и духа. «Когда я слушала музыку, лучи и вибрации музыки струились по направлению к этому источнику света внутри меня, где преображались в духовное видение, зеркало не разума, но души; и с помощью этого видения я могла отобразить их в танце» (цит. по: с. 42).

Она часто пыталась объяснить это артистам. Об этом пишет в своей книге К. Станиславский, который в то же самое время искал внутренний творческий двигатель актера и после встречи с Дункан пришел к выводу, что они ищут одно и то же в разных областях искусства.

А. Дункан создавала новый танец. Но для нее он скорее был возвращением к чему-то древнему, изначальному. Ее система не требовала изнурительной и суровой подготовки. Она сама призналась, что неспособна на это. Слишком порывиста и свободолюбива была ее натура. Движения танца Айседоры были простыми: шаги, легкий бег, невысокие прыжки, свободные батманы, выразительные позы и жесты. Магия, видимо, таилась в глубоком проникновении в музыку, эмоциональной передаче состояния. Бывало, композиторы, перед которыми она танцевала их музыку, признавались, что именно такими представляли свои произведения.

Ее танцы рождались из видения текущей реки и из прочитанного стихотворения, из произведений искусства и наблюдения за ритмом набегающей волны. Максимилиан Волошин писал: «Айседора танцует всё, что другие говорят, поют, пишут, играют и рису-

---

ют, она танцует Седьмую симфонию Бетховена и “Лунную сонату”, она танцует “Весну” Боттичелли и стихи Горация» (цит. по: с. 43).

Из многодневного созерцания «Весны» Боттичелли родился «Танец будущего»: «Я сидела перед картиной до тех пор, пока по-настоящему не начала видеть, как растут цветы, как танцуют босые ноги, как раскачиваются тела; до тех пор, пока предвестник радости не сошел ко мне» (цит. по: с. 43).

Она всегда выступала в простой тунике наподобие греческой, которую часто носила и в повседневной жизни. Революционным шагом были голые ноги, не затянутые шелковым трико, принесшие танцовщице прозвище «божественная босоножка». Айседора придерживалась античных взглядов о естественной красоте и гармоничности тела.

Критики писали о ней восторженно: «Дункан танцует естественно, просто, как танцевала бы на лугу, и всем своим танцем борется с обветшавшими формами старого балета... Каждое движение ее полно такого великолепия и красоты, что ваше сердце начинает биться сильнее, глаза влажнеют, и вы понимаете, что, даже если жизнь ваша счастливая, такие дивные моменты выпадают раз во много лет... Самое необыкновенное – это впечатление, которое у вас остается от этой женщины, даже когда танец окончен и сцена пуста» (цит. по: с. 43).

Достигнув славы, желанная в любой стране, А. Дункан могла бы продолжать свои триумфальные выступления, но она была одержима мыслью о школе и об огромном ансамбле, танцующем Девятую симфонию Бетховена.

Первую школу она создала в Германии, купила виллу в Грюневальде и постаралась превратить ее в рай для детей. Она мечтала, что воспитает детей в духе эллинистической красоты, а ее воспитанники потом будут обучать и развивать других детей. В школу набрали сорок детей, которых Дункан, по сути, усыновила, содержала, воспитывала и обучала. Но покрывать расходы становилось все труднее. На ее счастье эту обязанность предложил взять на себя один из самых богатых людей Европы Парис Юджин Зингер. В своих воспоминаниях Айседора называет его Лоэнгрином, рыцарем-спасителем. Лоэнгрин стал отцом ее второго ребенка. Отцом первого был великий режиссер-реформатор Гордон Крэг. Айседора, верная своим убеждениям, отказывалась от брака, считая, что

он лишает женщину свободы. Дети росли, уже танцевали вместе с другими воспитанниками. И тут произошла трагедия – автомобиль, в котором они ехали, упал в реку. Горе Айседоры было безграничным. От самоубийства ее спасли маленькие ученицы. Айседора продолжала заниматься обучением детей, но началась война, школу пришлось закрыть.

Свою последнюю и дольше всего просуществовавшую школу А. Дункан создала в нашей стране. Когда советское правительство прислало ей приглашение с предложением организовать школу в России, она поехала не раздумывая, хотя отговаривали ее все: большевистская Россия внушала ужас. Однако Айседора верила в возможность создания некоего идеального общества, а кроме того сбылась мечта: государство будет поддерживать ее школу. Осенью 1921 г. в «Рабочей Москве» было помещено объявление об открытии «школы Айседоры Дункан для детей обоего пола в возрасте от 4 до 10 лет». Первоначально детей было больше ста, позже осталось сорок. Больше не удавалось прокормить и обогреть в голодной и холодной Москве 20-х годов. На эту школу Айседора потратила остатки своих сбережений и была вынуждена уехать из России, чтобы заработать на школу гастролями. После Айседоры школой руководила ее приемная дочь Ирма Дункан.

Айседора была провозвестницей нового танца, но она не создала педагогической системы. Подражательниц свободной пластики Дункан было предостаточно, но многое в искусстве Айседоры было связано именно с ее необыкновенной личностью и не передавалось переводу в законченную методику.

В отличие от танцовщиц, создавших позднее современный танец (Мэри Вигман, Марты Грэхем, Мерс Каннингэм), для Айседоры главным в танце была идея – воплощенная в движении идея свободы, гармонии и красоты. Она никогда не ограничивалась сценой, для нее танец был самой жизнью, а не попыткой создать новую эстетику. Айседора всегда была верна своим идеалам, и то главное, что составляло основу ее существа, было прекрасно. Как прекрасны были и ее искусство, и мечты о воспитании с помощью танца и музыки нового, гармоничного человека.

Э.Ж.

---

*Марта Замбжицкая*

## **НОВАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА ПОЛЬСКИХ СЦЕНАХ\***

Активный интерес к общественным и политическим проблемам, смелый, бескомпромиссный диагноз, поставленный современности, острые критика российской – и не только российской – действительности. А еще смелость в экспериментировании и новаторство в формах. Так кратко можно охарактеризовать специфику современной российской драматургии. Эпатируя брутальностью, нередко шокируя зрителей и вызывая их протест, авторы нового российского театра разрушают традиции мещанского искусства, показывая нам деградировавший мир, болезненно уродливый, жестокий или просто до банальности жалкий и пустой. Мир, который нам не хотелось бы видеть в театре, но с которым мы непрерывно сталкиваемся в повседневной жизни.

Произведения русской драматургии уже на протяжении нескольких лет можно видеть на польских сценах, а интерес в Польше к современному русскому искусству и культуре неуклонно растет, о чем могут свидетельствовать постоянные выступления российских балетных трупп на сцене Национальной оперы, а также неослабевающая популярность выдающегося хореографа Бориса Эйфмана.

Растущее число фестивалей российского кино, а также создаваемые в последнее время коллекции фильмографии свидетельст-

---

\*Замбжицкая М. Новая русская драматургия на польских сценах // Новая Польша. – Варшава, 2009. – № 6. – С. 59–61.

вуют о том, что постепенно уходит в прошлое стереотипное представление о русском искусстве. Произведения таких писателей, как Пелевин, Прилепин, Сорокин, Кононов, Василенко, Букша, Улицкая, Маринина, Акунин переводятся на польский язык. Знакомится польский зритель и с новейшей русской живописью. Однако наибольший интерес вызывает творчество российских драматургов.

Иван Вырыпаев, Николай Коляда, братья Пресняковы – эти имена хорошо знает всякий поклонник современной драматургии. Спектакли по их произведениям, поставленные молодыми польскими экспериментаторами или же – в несколько более традиционной форме – классиками польского театра, можно увидеть на сценах Варшавы, Krakова, Вроцлава и Познани. Всё чаще появляются и новые имена – Василий Сигарев, Максим Курочкин, Евгений Гришковец. Уже традиционными стали смотры важнейших явлений в новой русской драматургии. Достаточно сказать о проекте «*Saison russe*» гданьского театра «Выбужже», а также о начинании познанского Польского театра, так и названном: «Новая русская драматургия». Итак, современный русский театр присутствует на польской сцене и, судя по всему, удостаивается все более высокой оценки у критиков и зрителей. По утверждению Лукаша Древняка, «оказалось, что в течение последних театральных сезонов наиболее часто инсценируемыми у нас текстами зарубежных авторов, наряду с произведениями немецкой драматургии, стали пьесы русской новой волны: братьев Пресняковых, Вырыпаева, Сигарева, Коляды, Гришковца» (цит. по: с. 59).

Когда смотришь «Кислород» Вырыпаева, «Мурлин Мурло» Коляды или даже «Изображая жертву» братьев Пресняковых, нельзя отделаться от ощущения, что у всех этих – таких разных – спектаклей есть некоторое сходство. Апокалиптическая история красивой, не вполне нормальной женщины, алкогольный бред провинциальных героев «Кислорода», жалкая пустота существования Вали, который имитирует жертв во время следственных экспериментов... Герой-марионетка, запуганный, раздавленный, живет в заброшенном, замкнутом и душном мире. Именно сосредоточенность на личности и превращение ее судьбы в притчу о существовании современного человека и есть, по-видимому, то, что характеризует творчество молодых русских драматургов. Однако, как обычно бывает в театре и в искусстве вообще, оригинальность явления предо-

пределяется не столько содержанием, сколько формой. Русская «новая волна» – это в значительной мере попытка поисков новой формы художественного выражения. Здесь прежде всего необходимо сказать об источниках обсуждаемого явления, т.е. о созданном в 1998 г. московском Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Роцина и особенно о заложенном в 2002 г. «Театре.doc» во главе с Еленой Греминой и Михаилом Угаровым. Эти две сцены, подчеркивает Лукаш Древняк, отвечают за «обновление российского театра, превращение его в машину по комментированию действительности и экзистенции» (цит. по: с. 60). Именно форма непосредственного комментария, документирующего, а не интерпретирующего, составляет основу специфики обоих начинаний. Об этом говорит уже само название «Театр.doc», которое следует расшифровывать как театр документальный, т.е. прямо отражающий жизнь, реальные события, реальные ощущения и эмоции. Реализм, максимальное приближение к действительности определяет новое искусство. «Театр.doc» – протест против традиционной театральной эстетики, он настаивает на возвращении искусства к повседневному, пусть даже болезненному опыту, он предполагает отказ от декоративности, отвергает сценографические и формальные приемы. Искусство должно быть буквальным, а эта буквальность достигается лишь с помощью техники подлинного интервью с реальными участниками представленного в пьесе события или с представителями конкретной социальной группы (чаще всего маргинальной). Такое интервью и используют в качестве основного формального приема создатели «Театра. doc». Стремление к документированию действительности, к непосредственному, нередко жесткому отражению реалий жизни с использованием техники показа мира «без наркоза» мы найдем и в «Кислороде» Ивана Вырыпаева, связанного с «Театром. doc», и в «Мурлин Мурло» Николая Коляды, и в драматических произведениях братьев Пресняковых, и в произведениях Василия Сигарева. Для творчества этих авторов характерна некая буквальность представления.

Итак, буквальность как стратегия формы. Эстетика натурализма с элементами брутальности. Использование вульгаризмов как ресурса разговорной речи. Искусство как документ жизни, жизни грязной, без прикрас. Жизни, которую мы не хотим видеть в театре, но которая очерстывает нас при ежедневном столкновении с хамст-

вом, равнодушием, отсутствием участия. Что еще? Возможно, характерная для современности вовлеченность в общественно-политические проблемы. Драма как ответ на политическую ситуацию в стране, на действия властей и СМИ. И в то же время драма как протест, своеобразный манифест сопротивления социальной несправедливости. Творчество русских авторов «новой волны» глубоко погружено в общественно-политические реалии, и хотя это прежде всего реалии российские, тем не менее мы находим в них универсальные сюжеты. Таким образом, искусство молодых русских авторов – это диалог с современностью, искусство «о чем-то конкретном», повседневном, болезненном и зачастую замалчивающем. Именно о такой роли искусства говорит в одном из своих интервью Иван Вырыпаев: «Для меня искусство – это диалог о чем-то, искусство должно ставить вопросы философские, социальные, политические, экономические, должно участвовать в жизни того мира, в котором живет художник. (...) Если молчит пресса, пусть театр говорит» (цит. по: с. 60). Надо признать, что театр Вырыпаева говорит бескомпромиссным языком, показывает современного человека во всем его убожестве и мерзости, разоблачая ложь, слепоту и глупость повседневного механистического полусуществования. Но вместе с тем Вырыпаев не остается безучастным наблюдателем, равнодушно взирающим на представляемую в спектакле действительность. Показывая отчаянные, жалкие попытки поиска «лучшего мира» и «настоящей жизни», автор сочувствует своим героям и заставляет сочувствовать им зрителя. Дело же вовсе не в том, чтобы обнажить и осмеять человеческую глупость, а в том, чтобы пробудить эмоции и возвратить к совести зрителя. Это же не какие-то жалкие «они» мечутся по сцене, но, возможно, – о, ужас! – это мы сами слепо и безнадежно пытаемся найти выход из тесной клетки нашей обыденности. И есть тут еще нечто важное. Совесть. Вырыпаева и Коляду интересует человек «второго сорта», человек маргинальный, дегенерат, наркоман, бездомный пьяница, проститутка, и авторы пытаются заставить «культурного» любителя драматургии и завсегдатая театров войти в то запрещенное пространство, на которое наложено некое табу, взглянуть на тех людей, которых наш взгляд обходит на улице, которых мы не желаем иметь соседями, которых мы не хотим видеть ни в своей жизни, ни уж тем более в искусстве, призванном, в конце концов, быть развлечени-

ем! Обращаясь к среде социального дна, авторы «без наркоза» демонстрируют нам истинную трагедию человеческой жизни, драму, ежедневно разворачивающуюся рядом с нами. И безнадежны подчас попытки ее участников выйти из этой ситуации. Состоит ли цель искусства Вырыпаева, Коляды, Сигарева и других авторов в том, чтобы шокировать зрителя? Вероятно, да, но это делается не ради дешевого эффекта, не ради того, чтобы привлечь жаждущего экстремальных ощущений зрителя. Используя эстетику шока, авторы пытаются расшевелить совесть зрителя/читателя, заставить его посмотреть на то, на что ему смотреть совсем не хочется.

Говоря о специфике современной русской драматургии, необходимо упомянуть о ее своеобразной периферийности. Эта периферийность, намеренная и вписывающаяся в контекст постмодернистской апологии маргинальных культур, проявляется как в содержании произведений, так и в индивидуальных биографиях авторов. «Карьера русских драматургов нового поколения, – отмечает Л. Древняк, – демонстрируют типичное для империи движение из провинции в центр, отрицание театральной Москвы, которая всегда пренебрежительно относилась ко всему, что не столичное. Ученик Николая Коляды из уральского Екатеринбурга Василий Сигарев – уроженец Нижнего Тагила, Иван Вырыпаев – из Иркутска, Евгений Гришковец – из Калининграда» (цит. по: с. 61). Маргинальность и культура периферии организуют фабулу произведений и определяют судьбы героев. Невзирая на то, представляют ли авторы удушающую атмосферу провинциального маразма, глупость и лицемерие маленького городка или же среду наркоманов больших городов, мы имеем дело с «людьми дна», т.е. людьми, которые находятся на обочине жизни.

Польский зритель встречается с творчеством русских драматургов главным образом в театре, знакомится с более или менее удачными постановками их произведений. В определенной степени это искажает картину, навязывает зрителю восприятие пьесы через призму концепции режиссера. Постановки драм Вырыпаева, Коляды и Сигарева неоднократно порождали споры, наряду с полными энтузиазма рецензиями были ясно слышны голоса критики. Многие рецензенты выступали против чрезмерного эпатажа, жестокости, чрезмерного использования вульгаризмов, «сценической болтовни» и «погружения зрителя в состояние безнадежности» (цит.

по: с. 61). Столь же спорными оказались и постановки произведений братьев Пресняковых. «Терроризм», поставленный Павлом Лысяком, и драма «Изображая жертву» в постановке Яна Энглерта вызвали волну недовольства и разочарования. Лысяка критиковали за буквализм, отсутствие понимания смысла текста; Энглерта же критики клеймили за то, что жесткий текст он превратил в мещансскую слашавую комедию, сдобренную гротескно звучащими тирадами из вульгаризмов. Не забывая о критике и всегда помня о неизбежности «двойного авторства» спектакля, следует, однако, сказать, что новая русская драматургия на сцене польских театров не только знакомит нас с современными направлениями развития русского театра, но и становится источником необычайных переживаний для всех, кто рассчитывает найти в театре нечто большее, чем только развлечение.

*С.А. Гудимова*

---

## РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

*P. Mnich*

### ДМИТРИЙ ЧИЖЕВСКИЙ И АКТУАЛЬНОСТЬ ЕГО НАСЛЕДИЯ\*

Историк, философ, филолог Дмитрий Иванович Чижевский (1894–1977) родился на Украине, учился в Петербургском и Киевском университетах. В 1916 г. был арестован, поскольку являлся марксистом и примыкал к партии меньшевиков. После Февральской революции был освобожден. Преподавал в Киеве в различных вузах. В 1921 г. эмигрировал. Жил в Гейдельберге и затем во Фрейбурге. С 1924 по 1932 г. преподавал в украинском университете в Праге. С 1949 по 1956 г. работал в США в Гарвардском университете. В 1956 г. вернулся в Германию, преподавал в Гейдельбергском университете.

Польский ученый Роман Мних пишет об огромной эрудиции и творческой активности Д. Чижевского, об интердисциплинарном характере его творчества. В свое время его считали «папой» немецкой славистики (с. 36), чьим мнением слависты прошлого столетия очень дорожили. Д. Чижевский открывал и изучал памятники европейского барокко, публиковал труды по истории философии, истории литературы, рецензии, комментарии. «Тематика интересов Дмитрия Чижевского объединяет очень широкий круг проблем: от астрономии и астрологии до этики и эстетики, философии тожде-

---

\* Mnich P. Дмитрий Чижевский и актуальность его наследия // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С. 36–37.

ства, теории литературных влияний, общих проблем поэтического языка» (с. 37).

Автор реферируемой статьи приводит ряд названий монографических исследований Дмитрия Чижевского: «История украинской философии», «История литературы Киевской Руси», «История украинской литературы», «Гегель в России», два тома «Сравнительной истории славянских литератур», два тома «Духовной истории России», «Философия Григория Сковороды». Среди разнообразия научных исследований Д. Чижевского Р. Мних особо отмечает три аспекта: 1) вопрос о связях филологии и философии в европейской культуре XX столетия; 2) новые интерпретации классических произведений славянских писателей и поэтов; 3) влияние немецкой мистики на духовную жизнь Украины и России XVII–XVIII вв. Эти три аспекта «определяют актуальность творческого наследия Дмитрия Чижевского для сегодняшних филологов и культурологов» (с. 37), заключает автор реферируемой статьи.

*И.Г.*

---

## **КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ**

### **САГА О ВАГАНТАХ – СРЕДНЕВЕКОВЫХ ПЕВЦАХ-СКАЗИТЕЛЯХ\***

Свое повествование автор начинает с описания предполагаемого жизненного пути школяра, покидающего родную Швабию с котомкой за плечами. Возможно, ему придется пройти многое долгое, преодолеть массу испытаний, прочитать уйму книг, подружиться с такими же школярами и написать самые прекрасные на свете стихи.

Неспокойными были XI–XII вв. Европу вдруг захватила идея освободить христианские святыни Палестины от власти «неверных». Впрочем, не только святыни. «Освободите Святую Землю из рук язычников и подчините ее себе», – призывал папа Урбан II, обещая тем, кто ринется в бой, рай на земле и отпущение грехов. Началась эпоха Крестовых походов.

Тысячи людей шли воевать в Палестину. Ремесленники покидали свои мастерские, крестьяне оставляли поля, подростки убегали от родителей. «Так хочет Бог!» – восклицали они и сбивались в отряды, стремясь присоединиться к рыцарским войскам. Европу словно охватил дух бродяжничества.

В начале XX в. советский ученый А.Л. Чижевский (1897–1964) предположил, что этот «массовый психоз» был спровоцирован необычной солнечной активностью. Другие исследователи по-

---

\* Князева Е. Прощание со Швабией. Сага о вагантах – средневековых певцах-сказителях // Человек без границ. – М., 2009. – № 11. – С. 54–58.

лагают, что людей вдохновила речь папы римского, обещавшего реки из «молока и меда» в палестинской земле. Но каковы бы ни были причины безумного похода, на самом деле происходило страшное. Многие в пути погибали от голода и болезней, многие не выдержав трудностей, возвращались обратно, многим просто не нашлось места в рыцарских отрядах. Европа была заполнена бродячим народом: отрядами солдат, труппами артистов, нищенствующими монахами. Среди этого люда были и те, кого позже стали называть вагантами.

В переводе с латинского языка *vagabundus* означает «бродяжничать». И значит, вагантом можно называть всякого бродягу, однако это название закрепилось за особым подвижным сословием средневековых Франции, Англии, Германии и отчасти Италии. Своеобразное «ядро» этого сословия составляли бродячие школьники (ученики монастырских или городских школ) и студенты (школьники, поступившие в высшее учебное заведение).

Средневековые студенты отлично знали, что в итальянской Болонье лучше всего изучать юриспруденцию, в Салерно – медицину, а в Париже, т.е. в Сорбонне, блестящие преподавали богословские науки. Студенты искали лучшее, потому и перемещались из города в город, не страшась неудобств пути, не жалея истраченного на дорогу времени.

Средневековые университеты, в отличие от современных, не давали никакой конкретной профессии. Студенты рвались туда, чтобы просто стать учеными людьми. Бродячие школьники, как и студенты, были жизнерадостны и свободолюбивы, и жажда удовольствий не уступала в них жажде знаний. Помимо студентов и школьников, вагантами также называли бродячих клириков – монахов и молодых священнослужителей. Отказываясь давать взятки, чтобы получить место в приходе, они странствовали по городам и весям в надежде найти хоть какой-то заработок.

Ваганты – и студенты, и школьники, и клирики – были образованными людьми, интеллигентами-гуманитариями, как называли бы их сейчас. И у них не было постоянной работы и постоянного жилья. Однако несмотря на такое незавидное, в общем-то, положение ваганты имели ряд привилегий, дарованных папой университетам и духовенству. Например, они были неподсудны общему суду, что, конечно же, не могло нравиться остальному народу. Впрочем, не

---

нравилось не только это. Люди не одобряли их разгульно-кабацкую жизнь. А католическая церковь не любила и преследовала их прежде всего за их убеждения. Ведь ваганты были поэтами. Будучи еще и образованными людьми, они имели более широкие и глубокие взгляды на мир, нежели простые жители городов и сел. Ваганты понимали все, что происходило в католической церкви и в кулаурах светской власти.

Школьяры не могли смириться с тем, как вели себя церковники, угнетавшие народ; они не могли видеть, как грабят своих крестьян феодалы. Поэтому большое место в творчестве вагантов занимали шутки и гневные инвективы, сатиры на священнослужителей. Они даже посягнули на Священное Писание, создав знаменитое *Евангелие от Марки серебром* – сатирическое произведение, обличающее служителей церкви в страсти к деньгам.

Церковь не желала терпеть подобного. Вагантов обвинили в сектантстве и ереси, лишили привилегий. Но это мало помогло – их стихи и песни стали популярны в народе.

*Жизнь на свете хороша,  
Коль душа свободна.  
А свободная душа  
Господу угодна<sup>1</sup> –*

так отвечали они на все обвинения, особенно на обвинение в том, что ваганты не чтут Господа. Но они как раз были верующими людьми и выступали не против Бога, а против духовенства, которое погрязло в грехах.

Правда, ваганты верили в Бога по-своему...  
*Наша вера – не в псалмах!  
Господа мы славим  
Тем, что в горе и слезах  
Брата не оставим.*

Даже о самых, казалось бы, трагических событиях ваганты писали с большой долей самоиронии. Да, судьба беспощадна, но это еще не повод для уныния. «Горько постное житье!» – уверяли веселые бродяги.

Особыми настроениями проникнута иная лирика вагантов – та, что была посвящена университетам. Студенты испытывали на-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее стихи в переводах Льва Гинзбурга.

слаждение от познания мира, они с трепетом шли за знаниями – в Болонью или в Салерно. И на благородном латинском слагали удивительной красоты стихи о своих университетах.

Пожалуй, самым известным произведением вагантов до сих пор является студенческий гимн «*Gaudeamus*», часто исполняемый на торжественных мероприятиях в современных университетах.

История не оставила нам имен многих поэтов-вагантов. Большинство их стихов и песен в Средние века бытовало как фольклор, зачастую даже подвергались народной обработке (правда, уже не на латыни, а на местных языках). Но и среди вагантов были свои классики. Один из них – Примас Гugo Орлеанский, проживший тяжелую жизнь и не нашедший себе места ни в одном европейском городе. Другой – Архипинт Кёльнский, бывший некогда придворным поэтом императора Фридриха Барбароссы. Из стихов Архипинта следует, что он был рыцарского сословия, но мечу предпочел науки и стал студентом. Третий известный поэт-вагант Вальтер Шатильонский сочинял не только острые сатиры, но и стихи на научные темы.

Дошедших до нас сборников школьарской лирики не так много, это «Кембриджская рукопись» и «*Carmina Burana*». Оба они, по всей видимости, имели немецкое происхождение, хотя их сюжеты и мотивы были общеевропейскими.

В конце XII в. завершились Крестовые походы, исчерпалось стремление людей к бродяжничеству (а может быть, закончился цикл солнечной активности, о котором говорил Чижевский). Многие ваганты нашли себе место на службе. Творчество их медленно, но неотвратимо угасало. Латынь, бывшую основным языком преподавания и культуры, начали вытеснять национальные языки. Последний поэт-вагант XV в. Франсуа Вийон писал исключительно на французском. Это позволило его балладам стать неотъемлемой частью французской национальной литературы.

Поэзия вагантов, завершив свое развитие, не прекратила существования. Она вышла за пределы Средневековья и, пройдя сквозь эпохи, дошла до наших дней.

Э.Ж.

---

*В.В. Дубовик*

## **ИСКУССТВО ПИСЬМА И АЗБУКИ-ПРОПИСИ XVII ВЕКА\***

«Процесс обучения искусству письма, каким он представляется в соответствии с составом скорописных азбук XVII в., был направлен не только и не столько на выработку сноровки в обращении с бумагой и чернилами, но, главным образом, на ознакомление ученика с окружающим миром и включение его в существующую систему мироустройства», – сказано в аннотации (с. 154).

Азбуки-прописи обычно включали в себя следующие части: 1) образцы написания букв, буквосочетаний и слов; 2) изречения и поучительные тексты; 3) вопросы-ответы и загадки; 4) молитвы; 5) титул правящего царя; 6) образцы написания деловых документов и частных писем.

«Входящие в состав азбук-прописей элементы не являлись чем-то оригинальным, написанным специально для азбук, но собирались из уже существовавших текстов; эти части не претерпевали привычной для современного обучения адаптации» (с. 154).

Примеры изречений из азбук-прописей: «При власти многи други обрящеши, а при напасти – ни единаго»; «Не стяжания добываюут друга, но друг – стяжания»; «Не тот есть благочестив, иже многи милует, но иже никого не приобидит»; «Не ищи, человече, мудрости, ищи кротости, аще обрящеши кротость, тогда одолеши и мудрость» (с. 154).

---

\* Дубовик В.В. Искусство письма и азбуки-прописи XVII века // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С. 154–155.

Отбор текстов для азбук-прописей не зависел от вкусов отдельного составителя и не был случайным. Он соответствовал представлению о том, что обучение письму непременно является познанием существующего мира. «Разные уровни бытия отражались в азбуках-прописях определенным набором текстов» (с. 155). Так, образцы писем и деловых документов указывали на место человека в мире, закрепляли и проясняли его социальную роль.

И.Г.

---

## **РАФАЭЛЬ САНТИ\***

В 1508 г. в Ватикане появился красивый молодой человек. Ему всего 25, но он уже известный художник. И его пригласил сам папа. Да, Юлий II заказал ему росписи некоторых своих покоев, вняв совету любимого архитектора Донато Браманте, родственника Рафаэля.

Рафаэль родился в Урбино – ночью, в страстную пятницу 1483 г. Он очень рано потерял мать, и первые шаги сына по жизненному пути направлял отец, тоже художник. Он дал Рафаэлю и первые уроки живописи, а потом устроил учеником к мастеру кисти из Перуджи – Пьетро ди Кристофоро Вануччи по прозвищу Перуджино, опытный глаз которого сразу заметил в мальчике из Урбино темперамент и силу, скрытые от всех вокруг за крайне обаятельной внешностью.

Юноша много работает, сравнивает, копирует, учится. Взлет его был стремительным. Он создает один за другим образы Богоматери: «Мадонна Конестабиле», «Мадонна в зелени», «Мадонна дель Грандук», «Мадонна со щеглёнком».

Пройдет всего несколько лет, и он станет знаменит. Под руководством Пинтурикио Рафаэль выполняет эскизы и картоны для огромных фресок папской библиотеки в Сиене, учится стилю флорентийских мастеров живописи, постигает загадочную природу полотен Леонардо, творит в Перудже. Но нет ничего прекраснее Мадонн, написанных его юной рукой.

---

\* Бузукашвили И. Рафаэль Санти // Человек без границ. – М., 2009. – № 11. – С. 32–37.

Наконец его позовут в Рим. Пройдет всего пять лет, и он станет главой Римской школы живописи. Его фрески составят славу Ватикана, увековечат имя папы Юлия II, станут образцом канона для целых поколений живописцев со всего мира.

В одно время с Рафаэлем в Ватикане работал великий Микеланджело Буонарроти. Он расписывал плафоны Сикстинской капеллы и не разрешал никому, даже папе, смотреть на незавершенную работу. Но поссорившись с понтификом, Микеланджело вынужден был покинуть Рим. Капеллу закроют на ключ, который отдадут на хранение все тому же Донато Браманте, который позовет Рафаэля вместе полюбоваться запретным плодом.

Рафаэль увидит наконец роспись Микеланджело. Он будет поражен ее силой, мощью, величием. Очень скоро он изменит свою манеру, укрупнит масштаб, достигая величия, которому его научил Микеланджело. Таковы его сивиллы – прорицательницы в римском соборе Агостино. На исходе золотого века в истории живописи он вберет в себя всё лучшее, чем потом, в будущем, будет славен итальянский Ренессанс.

«Вообще говоря, жил он не как живописец, а по-княжески. О, искусство живописи, по праву могло ты в те времена гордиться своим счастьем, имея живописца, который своими доблестями и своими правами возносил тебя до небес!» (цит. по: с. 35). Так напишет о Рафаэле в своих жизнеописаниях знаменитых живописцев, зодчих и ваятелей Джорджо Вазари.

Рафаэль был улыбчив и мягок, добр душой. Говорят, если кто-то из тех, кто работал рядом, просил его подсобить в каком-то рисунке, он тотчас бросал свою работу, чтобы помочь товарищу. Вокруг него всегда было много учеников. Он наставлял их с той любовью, что обычно питают не к художникам, а к родным детям.

Заказы следуют один за другим. Он пишет для французского короля, для кардиналов Ватикана, для банкиров и меценатов, толпой осаждающих его мастерскую и почитающих за честь иметь в своем собрании картину Мадонну кисти Рафаэля. Чтобы справиться с бесчисленными заказами, Рафаэль берет все больше и больше учеников. Они старательны, но не гениальны. А у самого Рафаэля на живопись остается все меньше времени и сил. К тому же после смерти Браманте он становится главным архитектором Рима. Он принимает участие в строительстве собора Святого Петра, прокла-

---

дывает городские улицы, курирует римские древности. Казалось бы, судьба создает препоны художнику Рафаэлю. Однако она же пошлет ему шанс. Монахи из монастыря Пьяченцы закажут Рафаэлю Мадонну с младенцем. И свершится чудо. Впервые в жизни он натягивает на подрамник огромный холст, собственноручно, без единого прикосновения учеников пишет свой новый, возможно, самый главный шедевр.

«Сикстинская мадонна». В ней весь накал, вся мудрость и красота Высокого Возрождения. В ней вся судьба Рафаэля. Родной Урбино, полустертые чарующие черты матери, образы сотен милых и добрых женщин, любивших своих младенцев.

«Вся картина была – мгновение, но мгновение, к которому вся жизнь человеческая есть одно приготовление», – вспоминал о ней Гоголь. «Посмотрите, она все преображает вокруг себя!.. Я чувствовал себя лучшим всякий раз, когда возвращался от нее домой!» – воскликнул Кюхельбекер. А Огарёв писал Грановскому в 1841 г.: «В Дрездене Мадонна удивительная. Я только тут понял живопись... Это мой идеал» (цит. по: с. 36).

Рафаэль умер в тот же день, что и пришел на этот свет, 37 лет спустя. На саркофаге живописца в Пантеоне его друг и покровитель кардинал Бембо оставил такие слова: «Здесь поконится Рафаэль, при жизни которого мать всего сущего – Природа – боялась быть побежденной, а после его смерти ей казалось, что и она умирает вместе с ним» (с. 37).

Э.Ж.

---

## ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

*Анатолий Иванов*

### РИТМЫ КОСМИЧЕСКОГО СЕРДЦА\*

Весной 2009 г. ученые стали говорить о необычно глубоком и длительном спаде солнечной активности. Солнечная активность – это проявление солнечного магнетизма. Среди прочего оно сопряжено с выбросами солнечной плазмы в открытый космос. Опасности высокой солнечной активности известны: это в первую очередь проблемы со спутниками и электроникой. А без нормально функционирующей электроники невозможно представить современную жизнь. Так что угрозы были серьезными. Чем же может быть интересен спад солнечной активности? Он точно совпал с текущим кризисом. И ладно бы в первый раз.

В предыдущий минимум, в 1985–1986 гг. мировые цены на нефть, как и в 2008 г., упали в несколько раз. И многие считают, что тот скачок цен запустил процесс, приведший к развалу СССР. А вот последовавшие за тем события 1991 г. пришлись на максимум солнечного цикла, случившийся как раз в июне–августе.

На минимумы солнечной активности пришлись также Карибский кризис (октябрь 1962 г.), смерть «вождя народов» (март 1953 г.), голодомор 1932–1933 гг., последние годы Великой депрессии (1932–1933). На максимумы солнечной активности пришлись: революции 1905 и 1917 гг. в России, начало Второй мировой войны

---

\* Иванов А. Ритмы космического сердца // Человек без границ. – М., 2009. – № 10. – С. 36–45.

(1939), террористическая атака на башни-близнецы в Нью-Йорке (2001).

Солнечная активность влияет и на наш климат.

Можно вспомнить известный Маундеровский минимум – длительный период спада активности Солнца примерно с 1645 по 1715 гг. Земля в это время переживала наиболее холодную фазу глобального похолодания XIV–XIX вв., больше известного как последний малый ледниковый период.

Именно на середину XVII в. пришлись суровые и длинные зимы в Европе, отмеченные необычайно глубоким снежным покровом и сильными морозами. В некоторые зимы замерзал даже Босфорский пролив. Прозванный в Англии годом Великого мороза 1709 г. вызвал оледенение на территории всей Европы. Льдом покрылись озера и реки, и почва промерзла на метр в глубину. Лед был даже на берегах Адриатического моря.

В 1809 г. (минимум активности) в период Русско-шведской кампании, русские войска под предводительством князя Багратиона по льду преодолели Ботнический залив Балтийского моря и вышли прямо на Стокгольм. «Генерал Мороз» еще не раз помог нашей армии: и в 1812 г. (минимум активности), и в Великую Отечественную (минимум пришелся на 1943–1945 гг., но необычные морозы были уже зимой 1941 г.).

Период потепления, в котором мы сейчас живем, некоторые ученые рассматривают всего лишь как один из небольших (по геологическим меркам) межледниковых периодов. Ведь ледниковый период в среднем на земле длится 100 000 лет, а межледниковый – только 10–12 тысяч лет. Именно этот период человеческой истории связан с развитием человечества, ростом его численности и технических возможностей – от первобытных орудий до современных технологий.

В последние годы получены данные о взаимосвязи солнечной активности с числом ураганов и частотой землетрясений. Неудивительно, что максимум числа ураганов приходится на максимум солнечной активности, а вот максимум сейсмической активности связан, напротив, с минимумами пятнообразования на Солнце.

Нынешний аномальный минимум солнечной активности запомнился такими сейсмическими явлениями, как мощное землетрясение в китайской провинции Сычуань (12 мая 2008 г.), извер-

---

жение сопки Ключевская на Камчатке (с 16 октября по середину декабря 2008 г.); самое разрушительное за последние 30 лет на территории Италии землетрясение в Аквиле (в апреле 2009 г.), разрушительные землетрясения в Индонезии на острове Ява (2 сентября 2009 г.).

Если взаимосвязь количества солнечных пятен с климатом и геологической активностью мы, пишет автор, еще пытаемся объяснить научно, то о взаимосвязи солнечной активности с социальной современных научных теорий нет.

В этой области наиболее известны работы великого русского ученого Александра Чижевского. В книге «Физические факторы исторического процесса», изданной в 1924 г., он писал о воздействии электричества на технические процессы: «Возникает предположение, что увеличение пятнообразовательной деятельности Солнца, связанное с увеличением его электрической энергии, оказывает сильнейшее влияние на состояние электромагнитного поля земли, так или иначе возбуждая массы к действию и способствуя внушению»; «...значительные возмущения на Солнце, сопровождаемые излучением электромагнитных волн и радиоактивным спадом солнечной материи, вызывают в массах, при наличии обобщающего массы фактора, взрыв единения, единодушия, тотчас же располагая их к тем или иным действиям» (цит. по: с. 40). Вместе с тем А. Иванов отмечает, что несмотря на очевидный прогресс науки, она все еще не может объяснить нам таинственную связь между активностью Солнца и состоянием людских сообществ.

Минимум активности, в котором сейчас пребывает наше солнце, – самый длительный за последние 100 лет. Уже с декабря 2006 г. на Солнце почти нет пятен, с которыми связано проявление его магнитной активности. Появление пятен нового цикла ждали еще в 2007 г., но он не начался и в 2008 г. И лишь в начале июля 2009 г. возникла необычно мощная группа пятен. Ее размер – 125 тыс. километров – в 10 раз больше нашей планеты. И после этого Солнце вновь погрузилось в полное молчание. Таким образом, Солнце «молчит» уже два с половиной года. Такая длительная задержка – что тем более странно – случилась на общем фоне ускорения солнечного ритма: за последние 80 лет средняя продолжительность солнечного цикла уменьшилась до 10,5 лет. Странно и то, что этот спад произошел на фоне общего подъема активности в

течение последнего столетия. Так, всего шесть лет назад, 28 октября 2003 г., произошла самая мощная вспышка за всю историю наблюдений за светилом.

Причины этих перемен неясны, но параллель с быстрым развитием человечества в XX в. приходит сама собой. Как и параллель с текущим кризисом: он начинался как финансовый, перерос в экономический, и многие говорят, что это далеко не конец. Ведь не секрет, что за прошедшее столетие человечество пришло в очень дисгармоничное состояние. Возможно, Солнце меняет свой ритм и активность – и эти перемены могут иметь нешуточные последствия для всей нашей планеты, цивилизации и привычного образа жизни.

Э.Ж.

---

## **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

***И.Л. Галинская***

### **КИЕВСКИЙ МУЗЕЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА (Обзор)**

Более 20 лет назад стали создавать киевский музей Михаила Булгакова. Этот «Литературно-мемориальный дом-музей (на правах отдела государственного музея истории Киева) был учрежден в 1989 году» (4, с. 24). Он располагается в доме № 13 по Андреевскому спуску, где с 1906 по 1919 г. проживала семья профессора Киевской духовной академии А. Булгакова.

В Киеве прошли детство и юность писателя. Михаил Булгаков вместе с Киевом пережил трагические годы. Много позже, уже будучи жителем Москвы, писатель не раз приезжал сюда, всякий раз вспоминая лучшую пору жизни, годы учения, первую любовь. «В романе “Белая гвардия” и в пьесе “Дни Турбинах” – Киев старый, дореволюционный, Киев времен Гражданской войны, картины жизни киевской интеллигенции» (2, с. 34). Писатель пользовался Киевом как своего рода палитрой. «Не только Иерусалим, Рим и Париж, которых он никогда не видел, но и Москва, которую хорошо знал, написаны с киевской натуры. Сама модель мира у Булгакова была киевоцентричной» (5, с. 9).

В 1982 г. на доме № 13 по Андреевскому спуску была помещена мемориальная доска «Михаил Булгаков» (бронза, барельеф; скульптор А.В. Кущ, архитектор Б.Л. Кравчук) (1, с. 82). Тогда же на первом этаже дома была открыта театральная выставка по произведениям Михаила Булгакова. К столетнему юбилею автора

«Мастера и Маргариты» (1891–1940) киевские власти приняли решение завершить создание Литературно-мемориального музея Михаила Булгакова. Жильцов дома переселили и начались реставрационные работы по восстановлению старого здания и созданию в нем музея.

«Основной задачей было восстановление первоначальной планировки квартиры на втором этаже. Непременное условие также – сохранение главного фасада, щитовых паркетных полов, дверей, кафельных печей, ступеней парадной лестницы» (4, с. 24). Изучив передвижение по квартире персонажей романа «Белая гвардия», реставраторы получили точные координаты почти всех помещений в доме. Реставраторам также помогли любительские фотографии, сделанные в интерьере большинства комнат.

Сотрудница музея К.Н. Питоева предложила оригинальную концепцию создания экспозиции «Дома Турбиных», т.е. описание существования в едином пространстве реальных Булгаковых и героев романа «Белая гвардия» – Турбиных. В наполнении экспозиции «Дома Турбиных» приняли активное участие родственницы писателя, бывшие его жены Т. Кисельгоф и Л. Белозерская, а также многие друзья и приятели писателя, передавшие для музея хранившиеся у них материалы, связанные с именем Михаила Афанасьевича.

15 мая 1991 г., в день столетнего юбилея М.А. Булгакова, «Дом Турбиных» распахнул двери «для всех почитателей таланта великого писателя» (4, с. 24). Основная экспозиция музея занимает семь комнат на втором этаже дома. На первом этаже расположена Литературная гостиная и два выставочных зала. Подвал и веранды дома используются под выставки. «В двух двориках усадьбы – нижнем (внутреннем, закрытом) и верхнем – проходят спектакли, вечера, фестивали, встречи» (4, с. 24).

«Дом Турбиных» активно посещают студенты, школьники, солдаты, писатели, драматурги, офицеры, рабочие, домохозяйки, музыканты, режиссеры, дипломаты, литературоведы, бизнесмены, издатели, художники, министры и даже президенты. В 1960-е годы в журнале «Новый мир» был опубликован очерк Виктора Некрасова «Дом Турбиных» о киевском гнезде булгаковской семьи, очерк, который предвосхитил появление булгаковского музея.

### **Список литературы**

1. Булгакову М.А. – мемориальная доска // Киев: Энцикл. справочник. – Киев, 1986. – С. 81–82.
2. Галинская И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. – М.: ИНИОН, 2003. – 130 с.
3. Кончаковский А., Малakov Д. Киев Михаила Булгакова. – Киев: Мыстэцтво, 1990. – 283 с.
4. Кончаковский А. Дом Турбинах // Зеркало недели. – Киев, 2009. – № 38–39 (766–767). – С. 24.
5. Радзиньевский В. Грому не грянет – музей не откроется. Булгаковский ковчег на киевском приколе // Лит. газета. – М., 2001. – 23–29 мая. – С. 9.

---

## ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

### РЕДЬЯРД КИПЛИНГ<sup>\*</sup>

Он родился в Бомбее 30 декабря, под самый новый 1866 год. И был настоящим англоиндийцем. (Тогда в Индии жили и работали примерно четыре миллиона англичан.) Родители, люди занятые, отдали мальчика на попечение слуг, и потому на местном языке, хиндустани, Редьярд объяснялся сначала лучше, чем на своем родном.

Лахор, древнюю столицу Великих моголов, называли «индийским Парижем». Здесь были ателье художников, мастерские, изготавлившие предметы искусства, а в бесчисленных кафе, совсем как на Монмартре, спорили об искусстве и политике. В том, что именно Лахор стал «индийским Парижем», была немалая заслуга Киплингов. Они были умны, образованы, обаятельны и обладали редким даром привлекать людей. Отец Редьярда Джон Локвуд Киплинг преподавал сначала в Бомбейской художественной школе, а потом на 18 лет стал куратором Центрального музея индийского искусства в Лахоре, очень быстро превратив его собрание в одну из лучших коллекций восточного искусства.

Сюда, в Лахор, после учебы в Англии, полный надежд, планов и новых идей, вернется потом Киплинг. Вернется домой.

«Гражданская и военная газета» выходила каждый вечер на 14 полосах, но делали ее два человека – редактор и его помощник. Редьярд занял место помощника. Передовицы ему не давались, зато со всем остальным он справлялся блестяще. Репортажи, поездки

---

\* Бузукашвили И. Редьярд Киплинг // Человек без границ. – М., 2009. – № 10. – С. 26–31.

по стране. Работа по 10–15 часов в сутки. А вскоре он начал писать рассказы.

Саперы и морские пехотинцы, ирландские гвардейцы, врачи, инженеры – вот герои Киплинга, герои с «моралью служения». И конечно же Индия – звуки жизни ее древних городов, запахи базаров и прохлада дворцов. Киплинг молод, но у него зоркий глаз. Он видит необычное, значительное за обыденным. Его читали все. Британская Индия вдруг получила своего писателя.

В 1889 г. Киплинг появился в Англии. Оставил родную Индию. Знал ли он тогда, как много она для него значит? Он – свежеиспеченный лондонский «литературный лев». В 23 года известен и знаменит. И счастлив: он найдет свою верную половинку и уедет с женой в Америку, в Вермонт. Здесь он будет постоянно вспоминать Бомбей, Лахор, Индию. Нахлынувшую ностальгию он найдет способ преодолеть.

Он стал рассказывать сказки своим детям и племяннице. Однажды его истории об индийских джунглях услышала детская писательница М.Э. Додж и уговорила напечататься в детском журнале, который она редактировала. Киплинг написал один рассказ, другой и увлекся. Так миру явились «Книга джунглей», Маугли и его верные друзья.

Писателя привлекала мысль о родстве всех живых существ, о месте человека в природе. У Киплинга был редкий дар – вживаться в души своих героев. Читая им написанное, трудно поверить, что он никогда не был ни колониальным чиновником, ни солдатом, ни мореплавателем. Возможно, этому, как и многому другому, его научила Индия – способности приобщиться целиком к миру людей и к миру животных, к миру рек, гор, деревьев и трав. В этом была для Киплинга мудрость Востока.

Поведавший миру суровый и справедливый Закон джунглей, Киплинг хорошо знал: у жизни тоже есть свой закон. Победы сменяются поражениями. Радость рождений нового – печалью утрат. Рубеж столетий оказался для писателя особенно трудным. Сошла с ума его сестра Трикс. Умерла любимая дочь Джозефина. Болезнь едва не унесла его самого. Но что-то дало ему силы, надежду. Редьярд навсегда уехал из Америки и поселился в Англии, в графстве Сассекс.

---

У Киплинга не счесть почитателей. Но и недоброжелателей немало. Ему не могли простить имперский дух. Часто говорили с презрением: «бард британского империализма», «пропагандист счастья быть колонизатором». Киплинг и впрямь всегда стоял горой за британского льва, в те времена еще могучего. И никогда не скрывал своих взглядов.

У Киплинга, похоже, свои счеты с миром. Иначе откуда полные горечи строки?

*Останься тих, когда твое же слово  
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов...*

Он скажет об этом однажды открыто, не таясь. Но позже, сейчас же он пишет свой роман, о котором мечтает давно и который примирит его со многими. Роман из индийской жизни. В конце 1900 г. он окончил этот роман – «Ким». Индийский критик Нираад Чаудхари говорил, что, прочитав «Кима», обнаружил в нем такую любовь к Индии и такое понимание этой страны, что забыл и думать о Киплинге-империалисте. «Он постиг истинный дух Индии. Проникся к ней любовью. Мы, индусы, всегда будем благодарны Киплингу, сумевшему показать многоликость нашей страны, ее красоту, силу и правду» (цит. по: с. 30). Киплинг написал новый роман «большой дороги». В духе «Дон Кихота» Сервантеса. Сын солдата-ирландца из индийского полка и тибетский лама – новая «донкихотская» пара двинулась в путь по дорогам Северной Индии, возрождая под пером Киплинга романтический старинный жанр.

Он не любил мирской суеты. Сколько раз он отказывался от всевозможных государственных почестей и наград – не перечесть. Уговаривали все, включая короля, а он отказывался наотрез. Объяснял скромно и просто – тем, что желает «жить и умереть просто Киплингом».

Ему всего 36, он находится на середине своего жизненного пути, но, увы, почти в конце пути писательского. Его еще будут переводить по всему свету. Он будет получать огромные гонорары, станет почетным ректором университета, получит в 1907 г. Нобелевскую премию по литературе. Признание будет расти. Но это будет признание былых заслуг. Ничто уже не сравнится с его «Книгой джунглей», с философским «Кимом», с добрыми, милыми сказками про кошку, которая гуляла сама по себе, про любопытно-

го слоненка. Это о них, о сказках Киплинга, Честертон сказал однажды: «Особая прелесть историй Киплинга состоит в том, что они читаются не как сказки, которые взрослые рассказывают детям у камина, а как сказки, которые взрослые рассказывали друг другу на заре человечества» (цит. по: с. 31).

Киплинг проживет еще много лет. Переживет Первую мировую, Октябрьскую революцию, а когда он уйдет из этого мира в 1936 г., ему устроят государственные похороны в Уголке поэтов Вестминстерского аббатства.

Автора «Книги джунглей» давно нет, но он по-прежнему с нами, как и его «лягушонок» Маугли, законы джунглей, великая и прекрасная Индия, родина его души и сердца, и слова его поэтического завещания – он писал их сыну, которого вскоре потерял на полях войны.

*Останься прост, беседуя с царями,  
Останься честен, говоря с толпой;  
Будь прям и тверд с врагами и с друзьями,  
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;  
Наполни смыслом каждое мгновенье,  
Часов и дней неумолимый бег, –  
Тогда весь мир ты примеши, как владенье,  
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!*

Э.Ж.

---

*Лев Бруни*

## **ПОЛВЕКА БЕЗ ПИСАТЕЛЯ ВЕКА\***

Альбер Камю погиб 4 ноября 1960 г. Ему было 46 лет. За два года до гибели он получил Нобелевскую премию из рук шведского короля. Его прозвали «Совестью Европы».

Родился Альбер Камю в 1913 г. в Алжире. «Увлечение левыми идеями, переезд в Париж, возвращение в Алжир, война, участие в “Сопротивлении”, снова переезд в Париж, Нобелевская премия, гибель» (с. 60).

«И в Алжире, и во Франции он, как и герой его романа, был “Посторонним”, вернее “Чужим”, так можно перевести “L’Etranger”. Но эта отстраненность, помноженная на совесть, наверное, сделала его “Своим” во всем мире» (с. 60).

Из «Шведских речей» Альбера Камю: «Художник выковывается в постоянном странствии между собой и другими, на полдороге от красоты, без которой не может обойтись, к людскому сообществу, из которого не в силах вырваться. Вот почему истинному художнику чуждо высокомерное презрение: он почтает своим долгом понимать, а не осуждать. И если ему приходится принимать чью-то сторону в этом мире, он обязан быть только на стороне общества, где, согласно великому изречению Ницше, царить дано не судьбе, но творцу, будь то рабочий или интеллектуал» (с. 60).

«Шведские речи» Альбера Камю – это его нобелевская лекция, прочитанная 10 декабря 1957 г. на нобелевском банкете в

---

\* Бруни Л. Полвека без писателя века. Альбер Камю и его совесть // Однако. – М., 2009. – 21 дек. – С. 60.

стокгольмской ратуше и последовавшее четырьмя днями позднее выступление писателя в Упсальском университете<sup>1</sup>.

*И.Г.*

---

<sup>1</sup> Художник и его время // Однако. – М., 2009. – 21 дек. – С. 66.

---

## ПАМЯТИ ДЖЕРОМА ДЭВИДА СЭЛИНДЖЕРА

Американский писатель Джером Дэвид Сэлинджер родился 1 января 1919 г. в Нью-Йорке, в семье оптового торговца копченостями и сырами Сола Сэлинджера. В детстве Сани (так называли его в семье) учился в Нью-Йорке. На вступительном собеседовании в школе Мак-Берни (Манхэттен), куда он поступил в 1932 г., Сэлинджер заявил, что он больше всего интересуется драматическим искусством и тропическими рыбами. Через год он был исключен из школы за неуспеваемость. В 1934 г. его отправляют в военную школу в Вэлли-Фордже (Пенсильвания). В июле 1936 г. Джерри (так уже называли его соученики) получает свидетельство об окончании школы. Там он был литературным редактором ученического ежегодника и считается автором школьного гимна, который традиционно исполняется во время выпускных празднеств. В Вэлли-Фордже Сэлинджер сочинял свои первые рассказы.

В 1937 г. Сэлинджер слушает лекции в Нью-Йоркском университете, в 1937–1938 гг. он совершил поездку в Европу, побывал в Австрии и Польше. Вернувшись в США, он посещает лекции в Урсинус-колледже (Пенсильвания). К 1938 г. относится первая литературная публикация Сэлинджера – фельетон в еженедельнике «Урсинус уикли», где он вел отдел юмора.

В 1939 г. Сэлинджер поступает в Колумбийский университет. Его первый рассказ «Молодые люди» (1940) был напечатан в журнале «Стори». В 1942 г. Сэлинджер был призван в армию, где проходил подготовку в офицерско-сержантской школе войск связи. В 1943 г. в чине сержанта штабной службы он переведен в контрразведку и направлен в г. Нашвилл (Теннесси). С 1940 по 1944 г. в журналах «Стори», «Кольерс», «Эсквайр», «Сатердей Ивнинг

«Пост» печатаются рассказы Сэлинджера – «Повидай Эдди», «Значение этого», «Суть незаконченной истории», «Затянувшийся дебют Луиз Тэггет», «Личные заметки о пехотинце», «Братья Вариони».

6 июня 1944 г. сержант штабной службы Дж. Д. Сэлинджер в числе первых солдат союзнических войск участвует в высадке в Нормандии. В контрразведке 12-го пехотного полка Сэлинджер занимается розысками агентов гестапо и допросами пленных. На войне он не расставался с пишущей машинкой и сочинял рассказы. К этому периоду относятся новеллы «Последний день последнего отпуска», «Обе заинтересованные стороны», «Эллин», «Парень во Франции», «Этот сэндвич без майонеза» (в русском переводе «Сельди в бочке»), «Чужой», «С ума сойти», «Раз в неделю тебя не затруднит».

Демобилизовавшись, Сэлинджер некоторое время живет во Франции, а в 1946 г. возвращается в Нью-Йорк. В 1948 г. после публикации в журнале «Нью-Йоркер» рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» заключает с журналом договор и впредь печатается почти исключительно в нем. В 1951–1952 гг. путешествует по Европе и Мексике.

В 1951 г. выходит роман «Ловец во ржи» (в русском переводе «Над пропастью во ржи»). Философской основой истории злоключений героя романа Холдена Колфилда является учение экзистенциализма.

Сборник «Девять рассказов» вышел в 1953 г., в котором помимо реалистического содержания новелл, имеется и смысл затаенный, т.е. идеалистическое утверждение существования двух миров – явного и скрытого, материального и духовного, реального и ирреального.

Повести о Глассах – это эпический цикл об одной семье: «Выше стропила, плотники» (1955), «Симор. Знакомство» (1959), «Фрэнни и Зуи» (1961), «Хэпворт 16, 1924» (1965). В этот цикл также входят некоторые из «Девяти рассказов». Важное место в повестях и новеллах о Глассах занимают проблемы этики, вопросы формирования человека, его воспитания, дружба членов семьи, их родственная нежность друг к другу.

Повесть «Хэпворт 16, 1924» была опубликована в 1965 г. в журнале «Нью-Йоркер», в ней рассказывается о детстве семилетнего Симора Гласса. Начиная с 1965 г. Джером Дэвид Сэлинджер не

---

опубликовал больше ни одной строки. Он жил затворником в своём доме в городе Корниш (Нью-Гэмпшир) на берегу реки Коннектикут, купленном в 1952 г. Джером Дэвид Сэлинджер скончался 27 января 2010 года.

*И.Л. Галинская*

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

## ДИЗАЙН КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ<sup>\*</sup>

В статье «Эволюция детской моды в истории костюма» Л.Н. Королькова и А.А. Быковская напоминают, что детская мода появилась относительно недавно, ей немногим более 200 лет. «До этого времени детская одежда являлась, по сути, уменьшенной копией одежды для взрослых» (с. 56). Процесс отхода от копирования в детской одежде взрослого костюма начинается только в XVIII в., но самостоятельно одежда для детей выделилась лишь в XIX в.

Открываются магазины детской одежды, причем одежда для детей «стала соответствовать фазам роста ребенка, приобретать свое художественно-образное решение (с. 57). Авторы реферируемой статьи коротко характеризуют современную детскую моду следующим образом: «...натуральные материалы, удобные практические фасоны, забавные, трогательные элементы отделки и причудливые сюжеты, яркие радостные цвета» (с. 58). Так постепенно «детство приобрело самостоятельную ценность в культуре» (с. 61).

«Русские сезоны в Париже – 100 лет» – тема статьи Л.А. Милосердовой и Н.М. Воробевой. Авторы прежде всего кратко останавливаются на биографии Сергея Павловича Дягилева (1872–1929), который впервые вывез в Париж русскую музыку, русскую оперу и русский балет. «Русские сезоны» производят в Европе на-

---

<sup>\*</sup>Королькова Л.Н., Быковская А.А. Дизайн костюма в современных исторических условиях // Искусствознание и дизайн в современном мире: опыт, теория, практика. – Тамбов, 2009. – С. 56–77.

---

стоящую сенсацию. «Время их наивысшего расцвета приходится на 1909–1914 гг.» (с. 65). Они демонстрируют истоки русской культуры, ее богатство и своеобразие.

Открыл «Русские сезоны» балет «Павильон Армиды» в 1909 г. Декорации и костюмы к нему создавались по эскизам Александра Бенуа. В 1910 г. Дягилев и Бенуа ставят балет «Жизель», в 1911 г. идет балет «Петрушка». «Наиболее русский спектакль этих сезонов – балет “Весна священная” 1913 г., музыку к которому пишет И.Ф. Стравинский» (с. 63). Декорации и эскизы к этому балету создал Н.К. Рерих, который тщательно воссоздал подробности славянской одежды. В 1911 и 1912 гг. блестящие стилизации античных костюмов создает Л. Бакст для балетов «Нарцисс», «Последованный отдых фавна» и «Дафнис и Хлоя». «Огромное впечатление от балетных постановок приводит к возникновению новых стилей в массовой моде: увлечению Востоком и экзотикой славянской культуры» (с. 65).

Е.О. Плеханова в статье «Костюм цвета времени» показывает, что одной из знаковых систем, отражающих действительность, является цветовая символика. В эпоху Возрождения «яркие краски сверкали не только на праздничных костюмах, но и в будничных одеждах» (с. 66). В эпоху барокко яркие краски соединяются с холодным золотом. Эпоха рококо характеризуется нежной гаммой цветов: бледно-желтый, матово-зеленый. Галантный век подарил костюму множество оттенков телесного цвета. Советская тоталитарная система обозначена в истории культуры серым цветом.

В европейской культуре XX в. официальным считался черный цвет, «но с началом нового века черный цвет ушел из официальных костюмов, его сменили маренго, темно-синий, темно-коричневый и т.д.» (с. 68). Живописные характеристики костюма откликаются на изменения в обществе, заключает автор реферируемой статьи.

В статье «Шанель – императрица вкуса и загадка мира моды» М.И. Сорокина и Н.М. Воробьева излагают биографию знаменитой Габриэль Шанель (1883–1971), ставшей «величайшим творцом моды всех времен» (с. 69). Ее легендарное имя Коко Шанель берет свое начало от исполнявшихся ею в концертном зале La Rotonde двух песен «Ko Ko Ri Ko» и «Qui qu a vu Coco» (с. 69). Коко Шанель говорила, что «интересной можно быть в любом возрасте,

важно лишь вовремя подменить молодость таинственностью» (цит. по: с. 72).

В статье Н.Д. Хрустовой и Н.М. Воробьевой о российском кутюрье, художнике и поэте Вячеславе Зайцеве говорится о нем, как о легендарном художнике-модельере костюма. «Имя Вячеслава Михайловича Зайцева более 40 лет связано с миром моды. Оно не просто популярно – ему принадлежит свое собственное место художника и творческой личности» (с. 72).

В.М. Зайцев удивляет своей многогранностью. «Он автор книг и член Союза художников РФ, поэт и руководитель Московского дома моды, телеведущий программы “Модный приговор” и, конечно же, Кутюрье с большой буквы. И за что бы он ни брался, все получается на высоком уровне: внутреннее стремление к гармонии, красоте, неизменная требовательность к себе не позволяет мастеру снижать планку – он должен быть лучшим!» (с. 77).

*И.Г.*

---

## МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

*Е. Добренко*

### РАЕШНЫЙ КОММУНИЗМ: ПОЭТИКА УТОПИЧЕСКОГО НАТУРАЛИЗМА И СТАЛИНСКАЯ КОЛХОЗНАЯ ПОЭМА\*

Советский «большой стиль» сталинской эпохи ассоциируется прежде всего с большими жанровыми формами. В живописи это парадный портрет и батальный жанр, в музыке – опера, оратория, канцтата, симфония, в градостроительстве – ансамбль, в прозе – роман, в поэзии – поэма. Поэма была своеобразной повестью в стихах, а связь с героикой делала ее воплощением синтетизма и «эпического мышления» и тем особенно близкой социалистической эстетике – куда более близкой, чем лирика. Хотя сама советская поэма имела широкий тематический диапазон, ни одна из разновидностей жанра не пользовалась большей поддержкой, чем колхозная поэма.

Происходило это потому, что нигде консервативная утопия сталинской «социалистической модернизации» не проявила себя столь явно, а «русификация марксизма» не выразилась столь ярко, как в коллективизации с ее опорой на патриархальную русскую общину. Сложившийся в эпоху коллективизации и расцветший в эпоху позднего сталинизма жанр колхозной поэмы должен был прежде всего представлять общинный аграрный социализм как

---

\* Добренко Е. Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма // НЛО. – М., 2009. – № 98. – С. 21–57.

реализацию марксистского модернизационного проекта, а патриархальную общину – как современное коллективное хозяйство.

Для того чтобы натурализация утопии обрела эстетические измерения, перейдя в своего рода утопический натурализм, утопия должна обладать неким внерациональным обаянием. Только в этом случае она способна реализоваться в традиционных (хотя и трансформированных) жанровых формах. Именно общинная утопия оставалась наиболее близкой как традиции русской массовой культуры (прежде всего лубка и раёшника), так и русской литературной традиции (прежде всего народнической поэзии, восходящей к поэтической школе суриковцев, вплоть до Некрасова, если двигаться назад по хронологической шкале).

Особое место в силу самой социальной структуры, сложившейся в России накануне и после революции, занимал лубок, традиционно располагавшийся между высокой культурой и фольклором, между профессиональной культурой образованных слоев населения и культурой крестьянской. Огромный разрыв культурных уровней узкого образованного слоя и подавляющей массы крестьянского населения многократно усилился в результате революции и Гражданской войны, фактически вымывших из России прежние социальные элиты. Культурная революция и обвальная урбанизация привели к резкому росту так называемого «промежуточного слоя», потерявшего связь с крестьянской культурой и не обретшего связи с городской. Этот социальный слой и стал в сталинском обществе основным, оставаясь, по сути, в том же межеумочном положении, что и городские низы до революции – с их отчужденностью от высокой культуры и тягой к культурной компенсации. Такую компенсацию и сулил им социалистический лубок – одновременно доступный, праздничный, институциализированный и идеологически освященный. Это искусство создавало для основной массы советского населения с ее раздвоенной культурной самоидентификацией зону комфорта, иллюзию гармонии и культурной гомогенности.

Главное отличие лубка от используемых им оригиналов не только в том, что он не производит ничего самостоятельного, но и в том, что в нем нет ничего настоящего: все, что попадает в это поле, превращается в симуляцию и теряет объемность. Здесь симулируются стили, жанры, разговорность, смех. Отрабатываемые высо-

кой культурой формы опускаются в низшие слои городского простираодья, где и преобразуются в так называемую массовую культуру (лубок) со свойственной ей эклектикой стилей, образов и мотивов.

Поскольку лубок как произведение массового искусства отражает интересы не столько создателя, сколько покупателя, эстетическая природа лубка определяется его функцией. Иначе говоря, «эстетические критерии» прямо зависят от социальных функций лубка и его товарной природы. В этом смысле лубок оказывается идеальной готовой эстетической моделью для соцреализма, который также создавался под покупателя-государство и потребителя-народ, конструируемый этим государством.

Как функционер-производитель «художественной продукции», прежде всего отражающей «интересы покупателя», как раз и формировался советский писатель. Расчет «интересов покупателя» предполагал редукцию «игрового начала», симуляцию артистизма, коммодификацию и фактическую симуляцию творческого и художественного процессов. Так что беспросветное веселье колхозных фильмов Пырьева, романов Бабаевского или поэм Грибачёва на фоне голодающей страны – продукт чистой эстетизации реальности. Социальная функция этой эстетизации состоит в дереализации жизни, в ее идеологической сублимации, направленной на социальную амнезию. Жизнь коллективизируемой деревни и посвященная ей «городская» литературная продукция существовали как будто в разных измерениях. Так, сегодня, читая параллельно колхозную поэзию и многотомные издания «Советская деревня глазами ВЧК-ОГПУ-НКВД. 1927–1939», тысячи страниц документов, опубликованных в 1998–2006 гг., можно подумать, что они существовали в разных странах и даже написаны на разных языках.

Колхозная поэма как литературный жанр начинается со «Страны Муравии» Твардовского. И хотя стилистически Твардовский отказывается от плоской лубочной картинки, оптико-идеологический эффект новой литературности здесь – схожий. Описание колхозного благоденствия, которым занят Твардовский, окончательно дереализует крестьянскую утопию. Счастливая жизнь здесь уже наступила.

Большую роль в становлении советской крестьянской поэзии сыграли также Николай Грибачёв и Михаил Исаковский.

В послевоенное время колхозная поэма становилась все более престижным жанром и привлекала к себе все больше поэтов разных поколений – от дебютировавших до войны Н. Грибачёва, А. Яшина, А. Кулешова до получивших известность во время и после войны С. Орлова, М. Алигер, А. Недогонова и В. Замятиня.

В послевоенной колхозной поэме продолжает удивлять несоответствие описываемых событий существующей реальности: война будто не коснулась крестьянских домов, хотя речь там шла о территориях, находившихся под германской оккупацией. Колхозная поэма продолжала заниматься вербализацией параллельной реальности колхозного мира, подобно тому, как Пырьев занимался его визуализацией.

Советская поэзия конца 1940 – начала 1950-х годов воспроизводит мир условной деревенской идиллии снова и снова. Колхозная жизнь воспринимается здесь как органическое продолжение «полудремотной» жизни русской общины, плавно перетекающей в картины городской зажиточной жизни с сохранением некоторых деревенских реалий, которые скорее уже навевают «мещанские» ассоциации. Демистификация колхозной утопии достигает в колхозной поэме своего логического завершения. Собственно реальный колхоз сталинской эпохи и порожденный им экономический уклад, абсолютная нищета деревни, весь травматический опыт коллективизации снимаются, дереализуются в «вечерней полудреме» и «квашеном тепле».

Колхозная поэма занималась «олубочиванием» высокой идеологии. Этот жанр был не только оборотной стороной сталинской эстетики возвышенного, но ее интегральной частью. Наиболее полное выражение лубочность находила в «народной речевой стихии». Для сложившегося в результате обвальной урбанизации 1930-х годов нового русского населения городская письменная культура и ее язык не являлись вполне «родными» – таким был для них скорее язык разговорный. Это и была социальная ниша лубка и раёшника. Советский лубок пронизан балагурным комизмом. Здесь царит атмосфера шутовства и насмешки. Стилевая составляющая этих поэм самоцenna, тогда как бесконечные стихи-разговоры абсолютно бессодержательны. Одной из целей колхозной поэмы, равно как и описания крестьян (и нерусских этносов) в сталинской культуре, была сознательная инфантанизация объекта описания:

крестьяне в большей степени, чем городские жители, преподносились в колхозной поэме как «большие дети», заслуживающие поощрения.

Будучи продуктом социального расслоения и отчуждения, лубок, лубочный смех помогают составить коллективный портрет потребителя. Это относится не только к качеству, но и к самой природе этого смеха: социальное отчуждение выражается в особой недоброжелательной, сатирической и насмешливой реакции на «чужие ценности». Такова смеходная культура маргинала предместья, стремящегося к «высокому», но довольствующегося эрзацем.

Раёк одновременно позволяет читателю опознать поэмы как «свои» и служит элементом отстранения, не позволяя соотносить рассказ с реальным миром.

Литературные истоки колхозной поэмы лежали в традиции елейно-восторженного воспевания мужика в поэзии «государственников» и оппонировавших им славянофилов XIX в. Однако функция ее была куда шире: колхозная поэма, одомашнивая колхозную утопию, фактически приводила колхоз к его реальному национально-историческому эквиваленту – патриархальной общине, тем самым превращая ее в «зону комфорта».

Как жанр колхозная поэма, ставшая инкарнацией советской официозной народности, родилась от скрещивания литературной традиции с раёшником, а как политico-эстетический феномен она была плодом государственного ерничания. В этом смысле раешный коммунизм был не только продуктом одомашненной утопии, но и глумлением над самой отмененной в сталинизме реальностью.

*T.A. Фетисова*

---

*O.B. Понукалина*

## **«ТУРИЗМОМАНИЯ» НА ДОСУГЕ: ПРИЕМЫ СОЦИАЛЬНОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ\***

Туризм – знаковое событие XX в. Именно в этот период сформировались основные экономические, политические и социальные предпосылки для его развития.

Начиная с 60-х годов прошлого века во многих западных странах наблюдается «рекреационный бум», провозглашается «цивилизация досуга». Досуг утверждается как автономная, самоценная, привлекательная сфера жизнедеятельности человека. В эпоху глобализированного потребления меняется система ценностных оснований и ориентаций в выборе досуговой деятельности. Для многих современников самым привлекательным способом проведения досуга становится туризм. Это способствует развитию туристического бизнеса, который превратился в настоящее время в один из самых прибыльных.

Развиваются «рафинируемые» туристические центры – комплексы многозвездочных отелей, ресторанов, развлекательных центров, разворачивающихся вокруг местной достопримечательности. При этом оказывается задействованным множество вспомогательных структур и институтов: производства по изготовлению брендов глобального туризма, глобальных символов, локальных

---

\* Понукалина О.В. «Туризмомания» на досуге: приемы социального конструирования // Обсерватория культуры. – М., 2009. – № 5. – С. 47–52.

знаков, оформление дизайна интерьеров, организация транспортных перевозок, всевозможные каналы СМИ.

Повышение значения профессионально-коммуникативного сервиса приводит к упразднению актуальности навыков самостоятельной активности в данной сфере, к диверсификации информации, к подмене личного опыта деперсонифицированным знанием.

Развитие туризма начинается с конструирования географического мифа. Привлечение внимания аудитории к уникальным географическим местам достигается благодаря мифотворчеству рекламы: существующие или создаваемые мифы облекаются в форму красочных клипов, подтверждаются иллюстрациями и запоминающими слоганами. Если достопримечательность не имеет собственного значения или смысла, то их необходимо заново сконструировать или воссоздать, индексируя элементы культуры с помощью медиаресурсов. Предлагаемые рекламные сообщения заманивают в мир незабываемых впечатлений, показывают уровень комфорта их получения, апеллируют к мотивам престижа и «знаковости».

Туризм превращается в индустрию удовольствий, предлагающих не столько культурные, сколько чисто физиологические аспекты потребления. Основным мотивационным фактором развития туризма в феноменологическом плане следует считать не стремление постичь мир иной культуры, иной социокультурной и экологической реальности, а обретение той гиперреальности, которая создается телевизионной рекламой и статьями в глянцевых журналах.

Туристическая поездка посредством специфического освоения мира способствует конструированию идентичности туриста. Человек конструирует свою идентичность разными способами, среди которых немаловажное место занимает потребление товаров и услуг как производство знаков и символов отличий. Престижность потребления услуг туристических сервисов оказывается удобным материалом для конструирования идентичности. Вовлеченность в туристические практики служит важным стратифицирующим основанием и средством самовыражения. Именно мобильность в современном обществе становится символом устойчивого успеха. Желание продемонстрировать свою успешность на фоне отсутствия реальных возможностей порождает вычурные формы. Примером может служить показное потребление, а именно

фальш-туризм, когда виртуальное путешествие предъявляется как реальное в виде знаков – фотографий путешественника на фоне соответствующих достопримечательностей, использованных входных билетов в местный музей, подлинных местных сувениров и др. Все это предоставляется фирмой, специализирующейся на такого рода туризме.

Виртуальная «цивилизация досуга и туризма» особенно характерна для российского общества, где бедняки составляют практически половину страны.

*T.A. Фетисова*

---

*A.A. Новикова*

## **АРХЕТИЧЕСКИЕ ГЕРОИ НА ТВ\***

Личность, будучи растиражированной средствами массовой коммуникации, особенно в качестве телевизионного ведущего, теряет в глазах аудитории индивидуальные черты, превращаясь в транслятор определенных идей и моделей взаимоотношений с окружающим миром. Успех телевизионных ведущих в последние годы обусловлен более или менее точным их соответствием архетипическим прообразам, которые в XX в. получили свое очередное воплощение в героях массового искусства – литературы и кинематографа, в первую очередь голливудского массового кино.

На отечественном телевидении путь архетипическим героям массовой культуры на телевизионный экран открыла перестройка. Традиционные жанры (приключение, любовная история, мелодрама, мистика), традиционные герои (ковбои, супермены, монстры, девицы легкого поведения и т.д.) давали зрителям, уставшим от постперестроенной неопределенности, и отдых, и успокоение, одновременно выступая в качестве пособия по практической психологии, помогающего человеку ориентироваться в сложных жизненных ситуациях.

На экранах замелькали новые лица, названия программ, которые адаптировали к отечественной специфике западные образцы. Наиболее яркой телепрограммой явился «Взгляд», предлагавший к обсуждению новые темы и новые формы их подачи. Ведущие

---

\* Новикова А.А. Архетипические герои на ТВ // Обсерватория культуры. – М., 2009. – № 5. – С. 53–59.

«Взгляда» представляли собой четыре типажа, которые оказались наиболее востребованными на протяжении двух последующих десятилетий и, несколько изменившись, остаются востребованными до сих пор.

Александр Политковский воплощал собой тип Репортера, образ которого чаще всего восходит к архетипу Воина/Героя, спасителя от бед. Нередко в нем присутствуют черты Бунтаря/Разрушителя, способного освободить общество от устаревшего и ненужного во имя зарождения новой жизни, или Искателя/Странника, скитающегося по свету в поисках «земли обетованной». Наряду с Ковбоями и Полицейскими Репортеры борются за справедливость, за торжество закона и порядка. Вера в торжество закона и порядка – одна из ведущих национальных ценностей американцев – в 1990-х годах стала для нового российского телевидения фундаментом строящегося демократического общества.

Архетипы универсальны, однако отличаются в зависимости от культурного базиса истории. В США абсолютная ценность индивидуализма усиливает архетип Искателя с акцентом на раскрытие и выражение собственной уникальности человека. В России конца 1980-х образ Искателя/Ковбоя/Репортера был усилен энергией Разрушителя – традиционного персонажа любого русского бунта.

Маски, подобные созданной Политковским, были вытеснены из телеэфира за ненадобностью, когда советское государство и рожденная им система были окончательно разрушены. Тем, кто хотел оставаться в эфире, сохранив очарование этих архетипов, пришлось пойти на некоторые трансформации. Например Алексей Пиманов, в течение многих лет формировавший образ человека, бескомпромиссного по отношению к злу, используя обаяние архетипа Героя, добавляет к нему не черты Бунтаря, а глубину Мудреца. Свое право на статус Мудреца Пиманов доказывает не только работой ведущего программы «Человек и закон», но и созданием исторических программ.

Следующим образом перестроичного телевидения был интеллектуал, за которым признавалось соответствие архетипу Мудреца, ищащего истины и который позволяет зрителю объективно увидеть себя и мир. Таких было немало: Д. Захаров из «Взгляда», В. Молчанов, А. Троицкий, К. Эрнст и др. привлекали возможностью приобщиться к западной культуре. Со временем большая

часть Мудрецов покинула эфир, а у тех, кто остался, внешние черты «заумности» стали более утрированными, сатирическими. По пути гротескового изображения на телевидении пошли такие яркие ведущие, как П. Любимцев («Путешествия натуралиста», «Городское путешествие») и А. Беляев («Прогноз погоды»). Они стали современным воплощением героев приключенческой литературы конца XIX в., таких, как, например, Паганель. В век потребительских идеалов ученые-чудаки, которые не гонятся за признанием и социальным статусом, оказываются одновременно и живым укором современности, и приятным воспоминанием о прошлом.

Большое влияние на перестроенное телевидение оказал голливудский миф об обычных офисных клерках, способных в экстремальных ситуациях принимать судьбоносные решения. Многочисленные яппи американского кино, проповедующие консервативные традиции, социальную иерархию по материальному признаку, профессиональный успех и культ тела, демонстрируют жизнь по законам, диктуемым важнейшими американскими ценностями. Это – активное отношение к жизни, дух состязательности, индивидуализм и личная свобода, практичность, потребительство. В качестве архетипической базы для яппи выступает образ Правителя, берущего на себя руководящую роль. К образу яппи среди журналистов «Взгляда» ближе всех оказался А. Любимов. Позже этот образ развили ведущие канала НТВ.

Бренд этого канала строился на акцентировании своей независимости от государственной власти. Ведущий аналитической программы «Итоги» Е. Киселев и сама компания НТВ явно тяготела к архетипу Правителя, стремящегося к созданию процветающей компании или сообщества.

В сознании советских телезрителей, желающих как можно скорее освободиться от советского прошлого, ценности американской демократии и гражданского общества сплетались воедино с потребительскими ценностями и образами западной массовой культуры. Для популяризации западного образа жизни на НТВ в 1990-х годах был создан ряд передач о стиле жизни. Наиболее удачными были «Растительная жизнь» П. Лобкова и «Квартирный вопрос» Н. Мальцевой.

П. Лобков не был похож на элитарного, политизированного яппи-Правителя Киселева. В Лобкове явственно ощущались черты

любимого американцами архетипа Славного Малого, т.е. среднего человека, реалиста, работяги, добропорядочного гражданина.

Л. Парфёнов в программах «Намедни», «Наша эра», «Российская империя» и др. тоже создавал образ яппи, хотя под значительным влиянием архетипа Шута. Он смаковал подробности новостей, призывая зрителей наслаждаться жизнью, даже если в повестке дня не слишком радостные события. Легкий налет шутовства – традиционная краска для современного человека, выросшего в ироничной культуре постмодернизма. Архетип Шута в социальной маске Парфёнова органично дополняется архетипом Любовника. Желание Любовника быть привлекательным ничуть не противоречит идеологии яппи. Но для классического яппи внутренняя и внешняя привлекательность – только части образа. Для яппи НТВ, в силу неблагоприятных обстоятельств потерявших амбиции архетипа Правителя, внимание к форме подменило собой традиционную для яппи высокую требовательность к содержанию. Яппи превратились в один из видов гламурных персонажей. Они больше не были амбициозными молодыми людьми, собирающимися переустроить реальный мир по своим канонам, они стали профессионалами, для которых главное – превращение любого телесюжета в захватывающее зрелище.

Предтечей сегодняшнего телевизионного гламура явно был В. Листвьев. В основу его образа был положен архетип Любовника, отвечающий не только за физиологическую любовь, но и за любовь дружескую, семейную, духовную.

Телевизионная программа, в которой действие развивается по моделям сюжетных коллизий формульных жанров, с ведущими, чья социальная маска выстроена на базе традиционного архетипа, обречена на успех, потому что она обращается к подсознанию зрителей, задевая самые сокровенные, архаические струны души.

*T.A. Фетисова*

---

*Елена Мухамедшина*

## **БОИ ПЛАГИАТОРОВ\***

Автор реферируемой статьи пишет, что «вампиры, как и подростки-волшебники, никогда не ходят поодиночке. Стоит прославиться одному – тут же появляются клоны» (с. 66). Речь идет о подражательности в области сочинения развлекательных текстов – детективов, криминальных романов, приключенческих романов, научной фантастики и проч. Вышедшая несколько лет тому назад вампирская сага Стефании Майер «Сумерки» приведет к тому, что, по мнению знатоков книжного бизнеса, «скоро прилавки будут заставлены романами о вампирах и прочей нечисти» (с. 66). Так, в свое время эпопея Джоан Роулинг о Гарри Поттере спровоцировала череду книг про малолетних волшебников, а роман Дэна Брауна «Код да Винчи» вызвал моду на историческую мистику.

«Когда какое-нибудь произведение вносит в культуру что-то новое, всегда появляются паразиты», – таково мнение профессора МГУ Олега Лекманова (цит. по: с. 66). Дело в том, что авторские права не распространяются на идею, прием, мысль, стиль, сюжет. Поэтому авторы таких книг, как «Влечение» и «Таня Гроттер и магический контрабас» возражают против обвинений в плалиате.

Писательница Елена Усачёва уверяет, что написала роман «Влечение» в серии «Пленники сумерек» после того, как посмотрела фильм «Сумерки» по роману Стефании Майер. Серию книг о

---

\* Мухамедшина Е. Боя плалиаторов // Рус. newsweek. – М., 2009. – № 44 (263). – С. 66–67.

Тане Гроттер Дмитрия Емца признали плалиатом по иску адвокатов Джоан Роулинг и запретили издавать в Нидерландах. Хотя адвокаты издательства «Эксмо» пытались доказать, что Таня Гроттер всего лишь пародия на Гарри Поттера, не защищаемая авторским правом, адвокатов Джоан Роулинг эта версия не убедила.

Авторы российской серии о Порри Гаттере Андрей Жвалевский и Игорь Мытько все же заявляют, что их сочинение – пародия. Писатель Алексей Швецов также пишет пародии на известные российские книги. Словом, «где проходит грань между цитированием, пародией и плалиатом, не понимают порой даже эксперты», заключает автор реферируемой статьи Елена Мухамедшина (с. 67).

*И.Г.*

---

## **МНЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО СЕРИАЛА «ШКОЛА»\***

Сериал «Школа», показанный Первым каналом, вызвал неоднозначную реакцию у зрителей, у чиновников и у общественных деятелей. Сначала чиновники и общественные деятели пытались запретить сериал. Затем они его осмысливали. «В итоге и Православная церковь, и Минобрнауки, и даже Владимир Путин признали, что изображенные в фильме проблемы имеют место, а сериал должен привлечь к ним внимание общества» (с. 48).

В сериале «Школа» режиссера Валерии Гай Германники только главных героев играют профессиональные актеры, а «классы, столовка и массовка – настоящие, школьные» (с. 49). Продюсер сериала Игорь Толстунов сказал, что создатели «Школы» понимали, что зритель будет скорее всего раздражен. После первой же серии глава столичного департамента образования Ольга Ларионова на заседании правительства Москвы раскритиковала сериал, ссылаясь на появившиеся в Интернете отрицательные отзывы учеников, родителей и учителей. «Обиженные – многие из них оказались выходцами из педагогической среды – дружно повторяли: таких школ не бывает» (с. 50).

И вот на третьей неделе показа глава отдела по взаимоотношениям церкви и общества Русской православной церкви Всеволод Чаплин признал, что «проблемы, которые показаны в этом фильме, может быть, немного утрированы, но они есть» (с. 50). Министр образования сказал, что какие-то сюжеты вполне правдоподобны и что если из-за сериала люди всерьез начнут обсуждать проблемы

---

\* Железнова М. Школа и злословие // Рус. newsweek. – М., 2010. – № 6 (275). – С. 48–50.

образования, то каковы бы ни были недостатки сериала, он поддерживает показ «Школы».

Премьер В.В. Путин по этому поводу заявил, что следует «обратить внимание на самые проблемные стороны бытия» (цит. по: с. 50). При этом В.В. Путин отметил, что изображенные в сериале «Школа» проблемы в жизни уже решаются: «Действительно сократилась преступность, в молодежной среде сильно снизилась алкоголизация, даже табакокурение сократилось» (цит. по: с. 50).

Евгений Бунимович полагает, что школа не должна быть закрытой системой и что необходимо создать по-настоящему общественное управление школой.

*И.Г.*

---

## *Эльжбета Савицкая*

### **КУЛЬТУРНАЯ ХРОНИКА\***

Мариуш Трелинский поставил в национальной опере в Варшаве «Бориса Годунова» М.П. Мусорского. Большая историческая фреска, действие которой разворачивается на рубеже XVI–XVII вв., перенесена в наше время<sup>1</sup>; финал драмы разыгрывается в телевизионной студии. Ставя оперу, режиссер обратился к ее первой редакции, завершенной композитором в 1868 г.

Рецензент «Газеты выборчей» писал после премьеры: «”Борис Годунов” Трелинского – спектакль контрастов и противоречий, со многими вопросительными знаками. Самое печальное, что это очередная премьера в Варшаве, в которой постановочные идеи полностью подчинили себе музыкальную сторону» (цит. по: с. 69).

Рецензент «Политики» замечает, что в спектакле слишком много очевидных натяжек («Словно носки натягивают на люстру – можно, но зачем?») (там же), и перечисляет многочисленные бесмыслицы и непоследовательности: «Почему Шуйского, который приходит к Борису в пестром пиджаке телевизионного ведущего,

---

\* Савицкая Э. Культурная хроника // Новая Польша. – Варшава, 2009. – № 12 (114). – С. 67–70.

<sup>1</sup> Попытка подчеркнуть связь исторического действия с современностью уже не раз приводила к пародийности. Например, в опере «Борис Годунов», представленной режиссером Хербертом Варнеке на Зальцбургском фестивале, бояре похожи на членов Политбюро эпохи застоя. Григорий в сцене «В корчме» напоминает советского командировочного. «Зальцбургский юродивый» лишен черт русского блаженного, этот странный персонаж напоминает тайного агента царя и т.д. – *Прим реф.*

сначала колотят гориллы-охранники, а затем он встает как ни в чем не бывало? Почему Бориса, который в течение всего второго акта пребывает на грани инфаркта, неожиданно исподтишка закалывают стилетом? Зачем возникают стюардессы в розовых юбочках, а боярский хор заменяется сидящими по сторонам сцены футбольными фанатами, а те, в свою очередь, – телевизионной массовкой... Монахи – не монахи, а боевики в черных куртках, Пимен же, который поет о создаваемой им летописи, одновременно показывает на какие-то дымящиеся каналы, а боевики неожиданно превращаются в папарацци и делают снимки. Какая-то невнятница» (там же).

Обидно за музыку Мусоргского.

*С.А. Гудимова*

---

# ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

**Н.Ф. Алефиренко**

## ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА\*

Предметом лингвокультурологии является ценностно-смыслоное пространство языка. Лингвокультурология изучает также разноспектные проблемы, связанные с пониманием этноязыковой картины мира, образа мира, языкового сознания, особенностей культурно-познавательного пространства языка. Итак, лингвокультурология – это научная дисциплина, «предметом изучения которой является презентация в языке фактов культуры, своеобразным продуктом которой является так называемая лингвокультура» (с. 16).

Согласно гипотезе Э. Сепира и Б. Уорфа, язык и культура неразрывны, поскольку «структура языка определяет структуру мышления и способ познания внешнего мира»<sup>1</sup>. Упоминания о лингвокультурологии как научной дисциплине содержатся уже в работах Д.С. Лихачёва и Ю.М. Лотмана. На важность национальных, т.е. этнических, корней в жизни человека указывали многие русские философы начала XX в. Так, Н.А. Бердяев (1874–1948) считал, что «вне национальности, понимаемой как индивидуальное бытие, невозможно существование человечества» (с. 20).

---

\* Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология как научная и учебная дисциплина // Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смыслоное пространство языка. – М., 2010. – С. 14–41.

<sup>1</sup> Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 443.

Эдуард Сепир (1884–1939) и Бенджамин Ли Уорф (1897–1941) – американские ученые. – Прим. ред.

Автор реферируемой работы приводит целый ряд определений лингвокультурологии как науки и заключает, что «современная лингвокультурология – это научная дисциплина, изучающая (а) способы и средства репрезентации в языке объектов культуры, (б) особенности представления в языке менталитета того или иного народа, (в) закономерности отображения в семантике языковых единиц ценностно-смысовых категорий культуры» (с. 29).

Начиная с конца XX в. лингвокультурология постепенно вытесняет страноведение. Как и лингвострановедение, лингвокультурология изучает взаимоотношение языка и культуры, но акцентирует основное внимание на лингвистическом аспекте. Н.Ф. Алефиренко считает важным использование лингвокультурологического подхода в иностранной аудитории при обучении русскому языку, поскольку это «позволяет учащимся сформировать достаточно полную картину *иноязычной действительности* посредством исследования как языкового, так и внеязыкового содержания выбранных для изучения сфер» (с. 33). Словом, «при лингвокультурологическом подходе культура становится объектом познания и обучения» (с. 35).

Автор реферируемой работы выделяет следующие методы лингвокультурологических исследований.

1. Диахронический метод, который производит сравнительный анализ различных лингвокультурных единиц во времени. 2. Синхронический метод, который сравнивает одновременно существующие лингвокультурные единицы. 3. Структурно-функциональный метод, т.е. разделение объекта культуры на части и выявление связей между частями. 4. Историко-генетический метод, т.е. изучение возникновения лингвокультурного факта, его развития и дальнейшей судьбы. 5. Типологический метод для выявления близости различных лингвокультурных единиц. 6. Сравнительно-исторический метод, т.е. сравнение самобытных лингвокультурных единиц (см.: с. 39).

Перечисленные методы позволяют создать «речевой портрет» того или иного предмета, но «поиск оптимальных методов лингвокультурологии остается в науке актуальным» (с. 41).

*И.Л. Галинская*

---

*A.T. Хроленко*

## **ОСНОВЫ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ\***

Александр Тимофеевич Хроленко (р. 1938), доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, характеризует в книге новую научную и учебную дисциплину – лингвокультурологию, т.е. направление, которое переживает стадию становления. Книга состоит из пяти разделов: I. История, постановки и решения проблемы «Язык и культура» в мировой и отечественной науке. II. Базовые понятия лингвокультурологии. III. Аккумулирующее свойство слова. IV. Экология языка и культуры. V. Исследовательский инструментарий лингвокультурологии.

Первый раздел работы написан в свете тезиса российского лингвиста Г.О. Винокура (1896–1947) о том, что «всякий языковед, изучающий язык <...> непременно становится исследователем той культуры, к продуктам которой принадлежит избранный им язык» (цит. по: с. 7).

О способности языка воздействовать на формирование культуры говорили И. Гердер (1744–1803) и В. фон Гумбольдт (1767–1831). Гумбольдовские идеи развивали А.А. Потебня (1835–1891) и К. Фосслер (1872–1949), немецкий филолог, глава школы эстетического идеализма. Проблемой «язык и культура» занимался американский лингвист и культуролог Э. Сепир (1884–1939). Четко сформулировал несколько идей, связанных с проблемой «язык и

---

\* Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии: Учеб. пособие. – М., 2009. – 181 с.

культура», Г.О. Винокур, считавший, что история языка есть культурно-историческая наука (с. 15).

Антропологический принцип в языке сформулировал французский лингвист Э. Бенвенист (1902–1976). По мнению академика Н.А. Толстого (1923–1997), отношения между культурой и языком могут рассматриваться как отношения целого и части. Вообще проблема «язык и культура» находит отражение в учебниках и учебных пособиях по культурологии. Лингвокультурную проблематику изучает *этнолингвистика*, составной частью которой является *лингвоФольклористика*, а также *лингвистическая антропология*.

Базовыми понятиями лингвокультурологии, по мнению автора реферируемой книги, являются: культура как мир смыслов, этническая ментальность, концептуальная и языковая картины мира. Слово «культура» впервые появилось в одном из немецких словарей в 1793 г., а первое научное определение дал в 1871 г. этнограф Э. Тейлор: «Культура это совокупность знаний, искусства, морали, права, обычаяев и других особенностей, присущих человеку как члену общества» (с. 36). В 80-е годы XX в. уже насчитывалось 500 определений культуры.

Этническая ментальность разграничивает народы и определяет их «национальную физиономию» (с. 51). Ученые считают, что на русскую ментальность оказали влияние колоссальные просторы страны и континентальный климат. Н.А. Бердяев (1874–1948) писал, что «пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность, широта» (цит. по: с. 52). *Картина мира* может быть охарактеризована как «синтетическое панорамное представление о конкретной действительности и о месте каждого конкретного человека в ней» (с. 54).

Свойство живого языка есть способность «аккумулировать в себе культурные смыслы» (с. 78). Связь языка и культуры рождает коннотацию, т.е. со-значение слова. Языковым проявлением коннотации считаются переносные значения (*свинья, ворона*), метафоры и сравнения (*напиться как свинья*), производные слова (*свинушник*), фразеологические единицы, поговорки, пословицы (*подложить свинью*). У одного и того же концепта в разных культурах и в разных языках могут иметься различные коннотации. Так, слово «крыса» в русском языке имеет коннотацию «ничтожный, при-

ниженный»<sup>1</sup>. В английском языке «rat» имеет коннотацию «шпион, доносчик, предатель». Во французском языке «рат» – это не только «крыса», но и «скряга». Для переводчиков аккумулятивность – это «тяжелое испытание их мастерства, ибо необходимо не столько найти эквивалент слова в другом языке, но, главное, передать накопленные словом культурные смыслы в другой язык», – считает А.Т. Хроленко (с. 88).

Далее рассматривается проблема билингвизма в художественной литературе. Художественный билингвизм любого писателя благотворно сказывается на его творчестве. Как заметил Д.С. Лихачёв, «французский язык Пушкина способствовал превосходному чувству русского языка, точности и правильности речи» (с. 101). Опыт творчества на *неродном* языке представляет особый интерес. Джозеф Конрад (1857–1924) и Гийом Аполлинер (1880–1918) были этническими поляками. Анри Труайя (1911–1993) в детстве был московским армянином Львом Тарасовым. В 1938 г. Анри Труайя получил Гонкуровскую премию. В 1995 г. Гонкуровской премии был удостоен Андрей Макин, российский писатель, написавший на французском языке роман «Французское завещание». Однако двуязычный Пушкин писал только на русском языке. И.С. Тургенев считал, что творить можно только на русском языке, хотя большую часть своей зрелой жизни прожил за рубежом. Словом, можно писать на чужом языке, «но можно ли создать на нем *великое* произведение – вопрос остается открытым» (с. 116).

Экология – это «наука об отношениях организмов и образуемых ими сообществ между собой и с окружающей средой» (с. 118). Под *экологией языка* специалисты понимают культуру речевого поведения и мышления, эстетику речи, воспитание лингвистического вкуса, определение путей и способов обогащения и совершенствования литературного языка, охранение языка от загрязнения и проч. Говоря о заимствованиях, автор реферируемой работы показывает, что формы «чужое/свое» существуют в русском языке параллельно: «сакральный/святой», «кимидж/образ». Заимствованные слова также образуют пары: «помидоры/томаты», «шоп/магазин» и т.д.

---

<sup>1</sup> Гарнизонная крыса, канцелярская крыса, т.е. приниженный службой человек. – Прим. реф.

Последний раздел книги «Исследовательский инструментарий лингвокультурологии» описывает различные приемы и методики этнолингвистического и лингвокультурологического анализа.

*И.Л. Галинская*

---

*Г.Ф. Гаврилова, Л.В. Гриченко*

**РУССКИЕ ПОСЛОВИЦЫ  
С СЕМАНТИКОЙ ПОБУЖДЕНИЯ  
В ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ\***

В аннотации статьи сказано, что работа посвящена анализу особенностей пословиц со значением побуждения в связи с выражением ими культурных, духовных и материальных ценностей русского народа. Анализируемые пословицы взяты из трехтомного сборника В.И. Даля «Пословицы русского народа».

Авторы реферируемой статьи полагают, что изучение пословиц с семантикой побуждения позволяет выявить то, «что стоит и стояло за смыслом пословиц в поведении носителей лингвокультуры» (с. 261). Особый интерес, считают они, представляет формальная сторона пословичного изречения, в которой отражаются стратегии поведения и особенности характера русского народа.

Побудительные по форме пословицы являются полифункциональными, поскольку совмещают в себе три разных значения: 1) побуждение, содержащее прескрипцию к конкретному второму лицу и ориентированное на будущее; 2) афористическое рассуждение общего назидания без определенной временной и адресной оценки; 3) оценочное рассуждение для оценки действий какого-либо третьего лица в прошлом. Так, пословица «Чем сердиться, так

---

\* Гаврилова Г.Ф., Гриченко Л.В. Русские пословицы с семантикой побуждения в лингвокультурологическом аспекте // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С. 261–268.

лучше помириться» реализует все три функции: побуждения, афоризма, оценки действий третьего лица.

В русских пословицах со значением побуждения наиболее частой является лексика, связанная с хозяйством, бытом, религиозными, духовными, семейными и межличностными отношениями: «*Дочку сватать – за матушкой волочиться*», «*Со своим уставом в чужой монастырь не ходят*». Лингвокультурологическое своеобразие русского пословичного фонда заключается во множестве пословиц с зоокомпонентами: «*Дареному коню в зубы не смотрят*», «*Гусь свинье не товарищ*», «*Старого воробья на мякине не проведешь*», «*Лучшие синица в руке, чем журавль в небе*».

Анализ лексического состава пословиц русского языка позволяет выделить основные понятия русской культуры: добро, истина, правда, гостеприимство, вера в судьбу. Это проявляется в побуждениях к добрым, честным поступкам, запретах на злое, греховное, несправедливое: «*Береги платье снову, а честь смолоду*», «*Без правды жить – с белого света бежать*».

Ряд пословиц с зоокомпонентом реализуют семантику запрета. В пословичном фонде русского языка фактически отсутствует положительная оценка свиньи, лисы и волка: «*С волками жить – по-волчьи выть*», «*Посади свинью за стол, она и ноги на стол*», «*Лиса и во сне кур считает*».

Лингвокультурологическое своеобразие русских пословиц обусловлено историей народа, географическим положением, образом жизни. Интересно, что утраченная было пословица «*Терпи, казак, атаманом будешь*» вновь вошла в употребление в связи с возрождением казачества.

*И.Г.*

---

***И.И. Чесноков***  
**МЕСТЬ КАК ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ  
ПОВЕДЕНЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ**  
**(опыт когнитивно-коммуникативного описания  
в контексте русской лингвокультуры)\***

Все, что дается человеку от природы, подвергается своеобразной переплавке в границах того или иного этнокультурного сообщества. Эта переплавка начинается с установления организмом человека корреляции между своим существованием и социальной средой обитания и продолжается на протяжении всей его жизни, встроенной в определенную систему иерархических отношений.

Особая роль в этом процессе отводится языку как инструменту воздействия на первую сигнальную систему. При помощи языка оценивается и модифицируется идущая по каналам этой системы биологически полезная информация, определяется линия поведения человека в той или иной жизненной ситуации.

Культура как деятельность, регулирующая энергетику эмоционального бессознательного, имеет свои специфические черты в каждом этническом сообществе, которое обладает своей системой предметных значений и социальных стереотипов.

Реализация того или иного импульса-желания доставляет индивиду удовольствие, в то время как блокирование импульса-желания травмирует его единый психофизиологический организм и

---

\* Чесноков И.И. Месть как эмоциональный поведенческий концепт (опыт когнитивно-коммуникативного описания в контексте русской лингвокультуры). – Волгоград, 2008. – 261 с.

вызывает фрустрацию. При достаточно глубокой травме в психике человека в его предметно-практическом и коммуникативном поведении происходят изменения. При этом импульс блокируемого желания по закону сохранения и превращения энергии может устремляться в глубины подсознания, вызывая различные расстройства или направляться вовне, превращаясь (как один из вариантов) в агрессивную поведенческую реакцию – месть, обеспечивающую индивиду эмоциональную разрядку и самостоятельный выход из психотравматического состояния.

Однако инстинктивный рефлекс тормозится сознательным размышлением и взвешиванием целесообразности тех или иных действий, как обеспечивающих выживание всего сообщества. Страх нарушить устойчивый архетип поведения, сформированный в обществе, обуславливает семантические преобразования слов, связанных с представлениями о виндиктивном (мстительном, карательном) поведении. Так, в русском языке складывается оппозиция слов *возмездие, мщение (отмщение)* – месть, отместка, дифференцирующих в виндиктивном поведении коллективное (санкционированное обществом) и индивидуальное (спонтанное) начала.

Виндиктивное действие, исходящее от Бога или совершаемое от имени сообщества, – возмездие, мщение – воспринимается как направленное на восстановление порядка, мира и согласия и расценивается как добро. То же действие, совершенное индивидом без санкции сообщества, – месть – рассматривается как подрывающее его устои и определяется как зло. Такая дифференциация виндиктивного поведения детерминирована ценностно-нормативными установками христианства, дискредитирующего все виды агрессии как таковые.

Ценностно-нормативные установки культуры, осуждающие месть как произвол личности, подводят носителя языка к необходимости эвфемизации этого феномена, обозначая его косвенными именами – отплатить, свести счеты, вернуть долг, поквитаться, наказывать, учить, дать урок, воспитать.

Однако, например, в ситуации военного типа месть врагу становится священнодействием и тогда индивидуальное (в данном случае месть) не противоречит общественному, поскольку их векторы совпадают, а отрицательный оценочный компонент в слове «месть» меняет свой знак на противоположный.

Повторяемость жизненно значимых ситуаций, вызывающих инстинкт агрессии, обуславливает устойчивый характер эмоциональной реакции, возникающей всякий раз при адекватном раздражителе и превращающейся таким образом в стереотип сознания, модель поведения, связанную с целевой установкой. Эта модель поведения предопределяет возникновение процесса ритуализации – устойчивого воспроизведения определенной совокупности жизненно значимых действий, выражавшихся в угрозе агрессору и в призывае к объединению особей данного вида в замкнутую группу.

Ритуализация виндиктивного поведения налагает на члена лингвокультурного сообщества определенные ограничения, которые проявляются в том, что говорящему предлагаются готовые формы речи, жестко связанные с определенным содержанием, отчужденным, однако, от адресанта. Такое отчуждение ведет к стандартизации речи, что обеспечивается лексико-грамматическими средствами, наиболее эффективно и экономно способствующими решению тех или иных коммуникативных задач.

Санкционированный обществом процесс стандартизации и закрепления в сознании его членов вербальных форм направлен на оптимизацию виндиктивного речеповедения, поскольку стандартизованные вербальные формы легче усваивать и легче воспроизводить. Поэтому их социально-психологическая значимость повышается в ситуации военного типа, требующей от индивида и сообщества слаженных, оперативных и недвусмысленных действий.

На их использование в мирное время в ситуации иерархического типа налагаются моральные или юридические запреты.

Виндиктивное поведение обладает еще одной немаловажной функцией, возникшей на ранних стадиях развития общества, – магической. Она свойственна языку в целом и выводится из особого состояния человеческого познания, которая отражает мир как нечто таинственное, пронизанное личностными силами, с которыми можно вступать в общение.

Реализуется магическая общеязыковая функция в различных видах заклятия (или заклинания), предназначенных для воздействия как на таинственные силы природы, представленные духами (демонами) и богами, так и на людей. В виндиктивном поведении, ориентированном на нечистую силу, использовались и сочетались

знаковые средства, выработанные как в языческой, так и в христианской культурах.

Свою магическую функцию виндиктивное поведение реализует не только в обыденной, но и в институциональной сфере социального взаимодействия. Церковное проклятие или отлучение христианина от общения с верными и от святых тайнств (анафема) является тому подтверждением. Очевидно, что данная форма выражения виндиктивного поведения ориентирована на поддержание мира и порядка внутри иерархически организованного сообщества, а магическая функция оказывается неразрывно связанной с функцией социального контроля.

Существуют ситуации, когда заведомо контратетичный, обычно табуированный вид речевой деятельности, используется для стабилизации общественных отношений. Этические нормы речевого поведения приносятся в жертву во имя поддержания норм предметно-практического поведения. Это делается как в бытовой, так и в институциональной сферах общения. Например, прибегая к неправильному с этической точки зрения виндиктивному речеповедению, отцы пытаются исправить, т.е. сделать соответствующим утилитарным, этическим, юридическим нормам предметно-практическое поведение своих сыновей. Аналогичным образом ведут себя и начальники, требующие от своих подчиненных соблюдения заданных им границ деятельности.

Таким образом, принципиально важную роль в развитии виндиктивного речеповедения играет совпадение/расхождение интересов индивида и общества в части права на реализацию себя в качестве карающей силы. Их совпадение (что соответствует ситуации военного типа) ведет к ритуализации и стандартизации виндиктивного речеповедения, а расхождение (определяющее ситуацию иерархического типа) – к дестандартизации и латентности.

*T.A. Фетисова*

Серия «Теория и история культуры»

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**Дайджест**

**2010 № 3 (54)**

Редактор-составитель выпуска –

доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**.

*Издание рекомендовано Высшей аттестационной комиссией*

*Министерства образования и науки Российской Федерации*

*и включено в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов  
и изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты  
диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»*

*по философии, социологии и культурологии*

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.**

**ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаева

Технический редактор Н.И. Романова

Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.

Подписано к печати 25/V – 2010 г. Формат 60x84/16

Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена

Усл. печ.л. 13,25. Уч.-изд.л. 12,4

Тираж 500 экз. Заказ № 90

**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 (499) 120-45-14**

**E-mail: market@INION.ru**

Отпечатано в типографии ИНИОН РАН

Нахимовский пр-кт, д. 51/21

Москва, В-418, ГСП-7, 117997

042(02)9